ALAIN SICARD

EL PENSAMIENTO POÉTICO DE PABLO NERUDA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
PILAR RUIZ VA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

© ALAIN SICARD, 1981.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 16166-1981.

ISBN 84-249-0083-9. Rústica.
ISBN 84-249-0084-7. Tela.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1981. — 5218.

A NOËL SALOMON,

A mis compañeros chilenos

PRÓLOGO

En un discurso de 1962 titulado *Latorre, Prado y mi propia sombra*, Neruda señala la presencia constante, en la literatura chilena, de una tendencia metafísica, que comenta en estos términos:

> Si se trata de una escapatoria de la realidad, de la repetición introspectiva de temas ya elaborados, o de la dominante influencia de nuestra geología, de nuestra configuración volcánica, turbulenta y oceánica, todo esto se hablará y discutirá, ya que los tratadistas nos esperan a todos los poetas con escopetas. Pero no hay duda que somos protagonistas semisolitarios, orientados o desorientados, de vastos terrenos apenas cultivados de agrupaciones semicoloniales ensordecidos por la tremenda vitalidad de nuestra naturaleza y por el antiguo aislamiento a que nos condenan las metrópolis de ayer y de hoy [1].

Neruda es uno de esos protagonistas, y la metafísica una constante de su poesía, a condición, sin embargo, de ampliar el sentido que se le da a ese término [2]. Si se llama metafísica a interrogar a un mundo cuyos misterios no se pueden agotar, no hay duda de que la poesía de Neruda es una poesía metafísica.

---

[1] *Latorre, Prado y mi propia sombra* (O. C., II, pág. 1095).

[2] ... o de precisarlo como lo hace Neruda cuando habla, a propósito de Quevedo, de una «metafísica inmensamente materialista» *(Viaje al corazón de Quevedo,* O. C., II, pág. 14) o cuando se define a sí mismo, en *Fin de mundo* (Losada, Buenos Aires, 1969, pág. 68), como un «metafísico manual».

Hay poetas que se definen en primer lugar por su modo de enfrentarse al lenguaje. Neruda no se cuenta entre ellos. La alquimia del verbo nunca le tentó. Incluso en sus textos más herméticos, como *Tentativa del hombre infinito* o ciertos poemas de *Residencia en la Tierra*, la relación con las palabras no prevalece sobre la relación con los seres y las cosas. Resulta de ello una poesía que, grave o ligera, suntuosamente hierática o marcada por un humor familiar, es siempre una poesía de la meditación.

Esa es una primera justificación que podríamos darle al título de esta obra y a la orientación de nuestra investigación. Pero no basta para suprimir las eventuales objeciones: ¿no hay algún peligro en hablar de «pensamiento poético», especialmente el de olvidar que, aun cuando su relación prioritaria no sea con el lenguaje, la poesía no existe fuera de la relación específica que con él mantiene? Es lícito preguntárselo. Expresa el temor —que, a lo largo de este trabajo, no nos ha abandonado— a un empobrecimiento de la palabra poética al reducirla a esquemas conceptuales. Se le puede, sin embargo, oponer otra pregunta: ¿no es empobrecer el lenguaje poético, desde otro punto de vista, el querer convertirlo en un lenguaje del que el pensamiento estuviera ausente? Por otra parte, y sobre todo, es lícito preguntarse si, tras el sueño de un lenguaje virgen de todo concepto, no se esconde el de una poesía milagrosamente preservada por su esencia irracional de las luchas cuyo campo, como toda realidad histórica, es el pensamiento humano. Evocando, en el segundo capítulo de *Ludwig Feuerbach y el final de la filosofía clásica alemana*, la historia de las filosofías, Friedrich Engels hace constar que ésta fue siempre marco de un debate que él define como «el de la relación del pensamiento con el ser, del espíritu con la naturaleza» [3]. Ese debate, afirma, ha dividido a los filósofos de todos los tiempos, «en dos grandes campos»:

> Los que afirmaban el carácter primordial del espíritu en relación con la naturaleza, y admitían, por lo tanto, en última instancia, una creación del mundo del tipo que fuera —y esta creación

[3] Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach y el final de la filosofía clásica alemana* (Ediciones Sociales, París).

> es en los filósofos con frecuencia, en Hegel, por ejemplo, mucho más complicada y más imposible aún que en el cristianismo—, formaban el campo del idealismo. Los otros, que consideraban la naturaleza como el elemento primordial, pertenecían a las diferentes escuelas del materialismo [4].

De ese debate fundamental, que es el núcleo de la reflexión del hombre sobre el mundo y sobre sí mismo, ¿se puede abstraer la poesía? Nosotros pensamos que no, y es la segunda y principal justificación que puede aducirse respecto al título de este libro. Existe un pensamiento poético nerudiano, y su materialismo es el término de un lento y difícil proceso mediante el que aquél cuestiona las ilusiones de las que vivía, especialmente aquella que las rige a todas: negar el tiempo. No es lugar éste para trazar ese proceso. Baste con mostrar cómo no sólo ha determinado el itinerario de la poesía de Neruda, sino también el de nuestra investigación.

Ésta se ha prolongado durante una decena de años, lo cual no es una excusa, pero explica una cierta disparidad entre la primera parte de esta obra y las siguientes, que han sido redactadas mucho más recientemente. Esta disparidad tiene otra causa más, y consiste en la naturaleza misma de nuestro proyecto. Lo que determinó, desde un principio, su economía fue la evolución de la propia obra de Neruda, y, primordialmente, el carácter decisivo y definitivo del cambio que experimentó en 1936. Nos pareció que, después de esta fecha, la poesía de Neruda se estabilizaba en torno a la experiencia adquirida, constituida, en lo esencial, por el descubrimiento que acababa de hacer de la materia y de la historia, y que la obra posterior al *Canto General* se limitaba a desarrollar y enriquecer esta experiencia adquirida.

Ahora bien, demostrar la coherencia que el materialismo confiere al pensamiento nerudiano después de 1936, exigía que se renunciase a la cronología. Esta última había resultado tanto ser indispensable para mostrar de qué modo la tentativa del hombre infinito, a través de su fracaso, había engendrado

[4] *Id.*, pág. 27.

sucesivamente el tiempo residencial, y el tiempo residencial, a su vez, había engendrado la noción de materia, como corría el riesgo de ser un obstáculo para comprender el funcionamiento global del materialismo nerudiano.

Si hemos permanecido fieles a ese esquema inicial en sus líneas generales, tuvimos que hacer, sin embargo, importantes modificaciones. Nos obligó a ello la misma dinámica de la obra, que continuaba elaborándose ante nosotros. Cuando emprendíamos nuestro estudio, alrededor de 1960, la poesía de Neruda aún estaba lejos de mostrarse en la totalidad de su perspectiva. Era difícil en aquella época apreciar toda la profundidad de la crisis que acababa de conmocionarla y de la que *Estravagario* da testimonio. Mas poco a poco, según fueron publicándose los grandes textos de los últimos años —*Memorial de Isla Negra*, *Fin de mundo*, *La espada encendida*—, vimos que se iba dibujando en esta poesía cuya imagen definitiva creíamos tener, una nueva imagen que no substituía a la otra, sino que, en cierto modo, se superponía a la precedente como para precisar y afinar sus contornos. Era un hecho evidente que no podíamos, como por un instante habíamos creído factible, fijar el estudio de la obra posterior a 1936 en una sincronía sistemática: decidimos dedicarle tres capítulos a lo que hemos llamado «el cambio de 1958». La simetría ideal de nuestro proyecto se encontraba rota por su causa. Pero habíamos recibido muy a pesar nuestro, una inapreciable lección: no era tanto a través de sus estructuras cuanto a través de la dialéctica que las genera, como el materialismo nerudiano nos revelaría el secreto de su especificidad.

No trataremos en ningún caso, al final de este prólogo, de convertir en método las vacilaciones metodológicas que nos hemos complacido en relatar. Éstas constituyen, sin embargo, un aspecto esencial de nuesto método. ¿No evoca el propio Neruda, en su discurso de Estocolmo, «los errores que lo condujeron a una verdad relativa» y «esas verdades que, tantas veces lo indujeron a error»?

Poitiers, marzo de 1977.

PRIMERA PARTE

GÉNESIS DEL PENSAMIENTO POÉTICO

Capítulo I

HACIA LA *TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO*

I. «CREPUSCULARIO» (1923) *

Al abordar esta colección de poemas de un poeta de diecinueve años, hay que despojarse de los prejuicios que se tienen corrientemente con respecto a lo que suele llamarse «poemas de juventud».

EL DIARIO DE UNA SENSIBILIDAD ADOLESCENTE

La primera edición de *Crepusculario* se sitúa en 1923. Sin embargo, data de 1917 la primera publicación del joven Neruda —tiene entonces trece años— en el diario *Mañana* de Temuco. La extrema precocidad del poeta impide, a nuestro parecer, relegar *Crepusculario* al rango de los «pecadillos de juventud».

---

* Las referencias O. C., I, y O. C., II, remiten a los dos volúmenes de *Obras Completas* de Pablo Neruda editados por Editorial Losada (Argentina) en 1968. La Editorial Losada ha publicado las *Obras Completas* de Pablo Neruda en 1957 (1.264 págs.), 1962 (1.925 págs.), 1968 (en 2 vols., de 1.588 y 1.649 págs., respectivamente) y en 1973 (en 3 vols., de 1.047, 1.236 y 1.239 págs., respectivamente). La obra posterior a 1968 se cita remitiendo a los libros sucesivamente publicados por Losada, con excepción de *Aún* (que citamos por la edición de 1971 de Edit. Lumen, Barcelona) y de *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena* (edit. por Empresa Editora Nacional de Quimantú, Santiago de Chile, 1973).

El adolescente, en cualquier caso, nos ruega no hacerlo. El poema con que se abre el libro, titulado «Inicial», se esfuerza, con lucidez, por valorar qué hace que sea importante esta primera floración poética:

> ... Que si no son pomposas, que si no son fragantes
> son las primeras rosas —hermano caminante—
> de mi desconsolado jardín adolescente [1].

De este modo subraya el propio poeta el irremplazable valor de testimonio que representan los poemas de *Crepusculario*. Haciendo eco a este «Inicial», el «Final» de esta colección de poemas afirmará, con una fogosa torpeza, la sinceridad de este testimonio, por encima de las influencias literarias que no cesan de hacerse percibir:

> Fueron creadas por mí estas palabras
> con sangre mía, con dolores míos
> fueron creadas!
> Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.
> Se mezclaron voces ajenas a las mías,
> yo lo comprendo, amigos!
> Como si yo quisiera volar y a mí llegaran
> en ayuda las alas de las aves,
> todas las alas,
> así vinieron estas palabras extranjeras
> a desatar la oscura ebriedad de mi alma [2].

Esta declaración final es sorprendente desde diversos puntos de vista: en primer lugar, porque es raro oír reconocer a un poeta principiante tan francamente su deuda con respecto a los que le precedieron; y además, porque el fenómeno de la influencia literaria está analizado de un modo que justifica esta asombrosa mezcla de orgullo y modestia: las «palabras extranjeras» no asfixian la originalidad de un temperamento poético, sino que permiten, por el contrario, su desarrollo.

---

1 «Inicial» *(Crepusculario,* O. C., I, pág. 41).
2 «Final» *(Id.,* pág. 82).

Un documento auténtico sobre la sensibilidad y las preocupaciones del poeta adolescente, así es como definía Neruda *Crepusculario*, en el homenaje que le rendía «La Biblioteca Nacional», en ocasión de su sesenta aniversario:

> Mi primer libro, *Crepusculario*, se asemeja mucho a algunos de mis libros de mayor madurez. Es, en parte, un diario de cuanto acontecía dentro y fuera de mí mismo, de cuanto llegaba a mi sensibilidad. Pero, nunca, *Crepusculario*, tomándolo como nacimiento de mi poesía, al igual que otros libros invisibles o poemas que no se publicaron, contuvo un propósito poético deliberado, un mensaje sustantivo original. Este mensaje vino después como un propósito que persiste bien o mal dentro de mi poesía [3].

En efecto, habrá que renunciar a encontrar en estado puro, en *Crepusculario*, esta inquietud del infinito en torno a la que se organizarán los libros futuros. En él la encontraremos entremezclada con sentimientos y preocupaciones que, muy pronto, dejarán de ser características de Neruda. Por lo tanto, no todos los poemas de *Crepusculario* nos interesarán en la misma medida. Será a la luz de la producción ulterior del poeta como leeremos esta primera colección, no guardando de ella más que lo que la propia obra ha guardado para crecer y garantizar su desarrollo.

Tal tipo de lectura no carece de riesgos, en especial el de proyectar de manera mecánica ciertos aspectos de la obra futura sobre la obra que se está elaborando. ¿Tiene fundamento el definir, por ejemplo, como lo hace Roberto Salama en su ensayo *Para una crítica a Pablo Neruda* [4], esta primera etapa de la evolución poética de Pablo Neruda como «el tiempo de la angustia»? Está claro que la serenidad no es el rasgo dominante de *Crepusculario*, pero no lo está menos que el tiempo de la angustia —el tiempo de *Residencia en la tierra*— está lejos todavía. El propio escepticismo no aparece más que en un nú-

[3] «Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos», O. C., II, pág. 1116.

[4] Roberto Salama, *Para una crítica a Pablo Neruda*, Editorial Cartago, Buenos Aires, 1957.

mero reducido de poemas. Como pertinentemente lo ha señalado Hernán Loyola[5], un estudio de los cuadernos manuscritos de Neruda y de las publicaciones hechas en la revista *Claridad*[6] permite restablecer la cronología de la mayor parte de los poemas de *Crepusculario*, y hacer una neta distinción entre los poemas escritos en 1920 y durante la primera mitad de 1922, por una parte, y los que datan de fines de 1922 y comienzo de 1923, por otra. Los primeros[7] «revelan una sensibilidad abierta al sufrimiento de los demás, una voluntad de identificación y de redención de las tristezas del prójimo. En resumen, hay en esos poemas un entusiasmo romántico, una actitud juvenil y generosa, ávida de estrechar lazos profundos con la naturaleza, como con un deseo de participar en su fecunda y silenciosa gestación creadora, y ávida de compartir la alegría y el dolor de los hombres»[8].

Hallamos, en ese primer grupo, poemas que son las primeras manifestaciones, en la obra de Pablo Neruda, de la «poesía social», poesía que no reaparecerá hasta veinticinco años más tarde, en la *Tercera Residencia en la Tierra*. Sin lugar a dudas, hay que establecer una relación entre esta tendencia efímera, y confusa todavía, y los contactos que el estudiante Neruda tenía entonces en Santiago con los medios de pensamiento anarquista[9].

La segunda serie de poemas, los escritos en los albores de 1923, revelaría en el poeta:

---

[5] Hernán Loyola, «Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda», Revista *Aurora*, n.os 3-4, julio-diciembre de 1964, Santiago de Chile, pág. 70.

[6] Revista *Claridad* (Santiago de Chile), n.os de enero 1921, julio, septiembre y octubre 1923.

[7] «Esta iglesia no tiene...», «Pantheos», «Viejo ciego, llorabas...», «El nuevo soneto a Helena», «Sensación de olor», «Oración», «Barrio sin luz», «Maestranzas de noche», «Campesina», «Sinfonía de la trilla», «Grita».

[8] Hernán Loyola, op. cit., pág. 70.

[9] «Yo me adherí a continuación a la ideología anarcosindicalista estudiante. Mi libro favorito era *Sachka Yegulev*, de Andreieiv» *(Las vidas del poeta —Memorias y recuerdos—*, en *O cruzeiro internacional*, 1962).

> ... una progresiva sensación de fracaso de esta ambición romántica de ejercer mediante su poesía, mediante su canto, una influencia transformadora del mundo exterior... Incapaz de hundirse en posiciones negativas de evasión o desesperanza, incapaz de renegar de la vida o de sumergirse en paraísos artificiales, la poesía de Neruda se refugió con ansiedad en el amor. Ese retorno a la amargura y al desconsuelo escéptico, ese proceso de reducción al dominio erótico es muy evidente en los poemas de 1922-23, como «Estribillo del Turco», «El castillo maldito», «Morena la besadora», «Farewell», «Hoy que es el cumpleaños de mi hermana», «Playa del sur» [10].

De este modo los poemas de *Crepusculario* se hallarían repartidos en dos vertientes netamente opuestas y, al calor romántico de los años 20 y 21, se opondrían a la amargura, la ansiedad de los años 22 y 23.

Esta oposición no parece discutible, aunque un poema como «Barrio sin Luz», escrito en 1921, testimonia algo muy distinto de un estusiasmo juvenil:

> Ayer —mirando el último crepúsculo—
> yo era un manchón de musgo entre unas ruinas [11],

y, por el contrario, *«Los crepúsculos de Maruri»*, poemas escritos al final de 1922 o principios de 1923, estén lejos de reflejar un escepticismo desilusionado:

> Bebe en mi cántaro si tienes sed.
> .....
> Amigo,
> si tienes hambre come de mi pan [12].

Sin que deje de ser real, ese contraste pierde, sin embargo, mucho de su fuerza desde el momento en que advertimos, en una y otra vertiente, la presencia irregular, pero ya insistente, de un sentimiento que el poeta extrae de sí mismo para proyectarlo hacia lo que, no hallando nada mejor, hemos denominado el

---

10 Hernán Loyola, op. cit.

11 «Barrio sin luz» (*Crepusculario*, O. C., I, pág. 55).

12 *«Los crepúsculos de Maruri»*: «Amigo», 2 (*Id.*, pág. 61).

infinito. Las dos tonalidades puestas de manifiesto por un estudio cronológico aparecen entonces como dos modos diferentes de vivir ese sentimiento: el de la comunión y el del distanciamiento.

EL INFINITO (I): LA COMUNIÓN PANTEÍSTA

Es significativo que antes de su fusión entusiasta con la naturaleza, el panteísmo se exprese, en el Neruda adolescente, de forma interrogativa: el segundo poema de *Crepusculario* —el soneto titulado «Pantheos»— no es, del primer al último verso, más que una larga interrogación sobre la condición humana:

> Si quieres no nos digas de qué racimo somos,
> no nos digas el cómo, no nos digas el cuándo,
> pero dinos adónde nos llevará la muerte... [13].

La naturaleza, en lugar de calmar, de apaciguar, es una enemiga dolorosa, y sus misterios son los del infinito. Este soneto es el único poema en el que la angustia de la noche viene a ensombrecer —y, hasta cierto punto, a cuestionar— la certeza panteísta de ser una parte del gran Todo, «un grano del racimo». En «Campesina», donde la imagen del «racimo» reaparece dotada de un sentido diferente (el racimo que se desgrana, y no ya aquél al que pertenece cada grano), la interrogación persiste, pero en el fondo de una certeza:

> La palabra de qué concepto pleno
> será tu cuerpo? No lo he de saber! [14].

Idéntica idea que se encuentra, expresada en términos muy parecidos, en «Aromos rubios en los campos de Loncoche»:

> Yo soy una palabra de este paisaje muerto,
> yo soy el corazón de este cielo vacío:
> cuando voy por los campos, con el alma en el viento,
> mis venas continúan el rumor de los ríos [15].

---

[13] «Pantheos» (*Id.*, O. C., I, pág. 43).
[14] «Campesina» (*Id.*, O. C., I, pág. 70).
[15] «Aromos rubios en los campos de Loncoche» (*Id.*, O. C., I, pág. 58).

La comunión está, esta vez, afirmada con claridad. Sin embargo, está marcada por la melancolía, y el último cuarteto refleja incluso un cierto desamparo («¿Adónde vas ahora?...»). Lo mismo ocurre en ese himno panteísta que se titula la «Sinfonía de la trilla» y que sacude, desde los primeros versos, «un loco viento estival».

DEL RACIMO A LA SEMILLA

El «racimo» que hallamos en «Pantheos» y en «Campesina» resurge en la cuarta estrofa de «Sinfonía de la trilla» para traducir —y hay que señalar que ese sentido es el que tendrá en *Residencia en la tierra*— la Vida: el racimo del sol se desgrana y se vuelve trigo:

> Sol que cayó a racimos sobre el llano,
> ámbar de sol, quiero adorarte en todo:
> en el oro del trigo y de las manos
> que lo hicieron gavillas y recodos [16].

Como en «Campesina», la imagen del racimo se articula en este poema con la de la semilla —cuya posteridad será considerable en la obra de Neruda— y la del surco. Imágenes, en «Campesina», de la muerte definitiva: el surco habrá de recibir un día las semillas de esta vida restituida por la muerte del mundo natural:

> Entre los surcos tu cuerpo moreno
> es un racimo que a la tierra llega.
> Torna los ojos, mírate los senos,
> son dos semillas ácidas y ciegas [17].

Este doble epíteto era significativo: el racimo desgranado no era generador de otras vidas. Del mismo modo, en «Barrio sin luz», la pareja de términos «surco-semillas» estaba cargada de valores negativos:

---

16 «Sinfonía de la trilla» (*Id.*, O. C., I, pág. 71).
17 «Campesina» (*Id.*, O. C., I, pág. 70).

... Y aquí estoy yo brotado entre las ruinas
mordiendo solo todas las tristezas,
como si el llanto fuera una semilla,
y yo el único surco de la tierra [18].

En lugar de traducir la fecundidad, la imagen casi venía a expresar, en este caso, lo contrario. Ante un mundo que ha abandonado la belleza, y en el que el viento «lleva un poco de fango a toda cosa» [19], únicamente parece fecundo el dolor: amargas fecundaciones, con los llantos por toda semilla. «Sinfonía de la trilla», en compensación, vuelve a darle al símbolo un sentido positivo. Bien es verdad que habrá que esperar a la *Tercera Residencia* para que encarne el ciclo mismo de la vida. Pero, en ese poema de *Crepusculario*, libra ya la actitud panteísta de esa interrogación que proyectaba sobre ella, como una sombra:

Yo quiero estar desnudo en las gavillas,
pisado por los cascos enemigos,
yo quiero abrirme y entregar semillas
de pan; yo quiero ser de tierra y trigo! [20].

Estamos tentados de percibir en esos versos una prefiguración del materialismo poético de las obras de madurez. Parece, sin embargo, que, más que una voluntad de explorar el mundo material, ese deseo de comunión con la naturaleza expresa una voluntad de transgredir sus propios límites para acceder al infinito:

Que trascienda mi carne a sembradura
ávida de brotar por todas partes,
que mis arterias lleven agua pura,
agua que canta cuando se reparte! [21].

El último de esos versos nos lo deja entender: esta voluntad no es egoísta en absoluto, al menos en los poemas anterio-

18 «Barrio sin luz» (*Id.*, O. C., I, pág. 55).
19 «Barrio sin luz» (*Id.*, O. C., I, pág. 55).
20 «Sinfonía de la trilla» (*Id.*, O. C., I, pág. 72).
21 «Sinfonía de la trilla» (*Id.*, O. C., I, pág. 72).

res a 1923. No es raro que el sentimiento del infinito se confunda en ellos con un sentimiento de simpatía hacia los sufrimientos humanos. El adolescente, en medio de los sueños, ha mantenido los ojos abiertos ante la vida. Uno de los recuerdos de infancia que, más tarde, volverá con la máxima insistencia a la pluma de Pablo Neruda será el del «pobre padre duro», el «padre brusco» conductor de trenes y el de los hombres rudos que le acompañan:

> Yo recuerdo en mi infancia los peones
> del tren en que mi padre trabajaba,
> los coléricos hijos
> de la intemperie, apenas
> vestidos con harapos,
> los rostros maltratados por la lluvia o la arena [22].

Por medio de ese padre ferroviario, en Temuco, en plena infancia, es como, por primera vez, el mundo del trabajo le es revelado al poeta. El poema «Maestranzas de noche» testimonia la interferencia entre ese mundo de sufrimientos adultos y silenciosos y el mundo interior del niño solitario. Es preciso citar por entero ese poema, no sólo porque es uno de los mayores logros de *Crepusculario*, sino, sobre todo, porque en él se conjugan dos aspectos esenciales de la sensibilidad del poeta.

> Fierro negro que duerme, fierro negro que gime
> por cada poro un grito de desconsolación.
>
> Las cenizas ardidas sobre la tierra triste,
> los caldos en que el bronce derritió su dolor.
>
> Aves de qué lejano país desventurado
> graznaron en la noche dolorosa y sin fin?
>
> Y el grito se me crispa como un nervio enroscado
> o como la cuerda rota de un violín.
>
> Cada máquina tiene una pupila abierta
> para mirarme a mí.

22 «Las cicadas» (*Las uvas y el viento* V: «*El viento en el Asia*», en O. C., I, pág. 755).

En las paredes cuelgan las interrogaciones,
florece en las bigornias el alma de los bronces
y hay un temblor de pasos en los cuartos desiertos.

Y entre la noche negra —desesperadas— corren
y sollozan las almas de los obreros muertos [23].

La circunstancia es extraña: una visita nocturna que, quizá clandestinamente, hace el niño a los talleres de la estación de Temuco. Ese silencio de una calidad tan particular que reina en los lugares de los que el ruido ha desaparecido, la inquietante inmovilidad de las máquinas en reposo hace que sea doblemente insólito el lugar. El poema no se propone expresar esta sensación de extrañeza, pero nacerá de ella («Fierro negro que duerme...») y a ella es a quien regresará para nutrirse en la mitad de su discurrir («Cada máquina tiene una pupila abierta...»). El silencio de las máquinas habla el primero. Grávido de todos los sufrimientos diurnos que el trabajo ha acumulado, va a tomar cuerpo, literalmente, y a convertirse, en la primera estrofa, en ese grito. El dolor que expresa está resumido, en la estrofa siguiente, en dos imágenes que van a lanzar, por primera vez, la imaginación del niño fuera del taller desierto, en plena noche, más allá de los muros: cenizas ardidas que el tren abandona sobre la tristeza de los balastros, chorros de vapor que la caldera, sordamente, deja escapar.

Pero, en contacto con la noche sin fronteras, el grito adquiere otra dimensión. Se ha identificado a la llamada de lo desconocido, introduciendo en el poema una pregunta:

Aves de qué lejano país desventurado
graznaron en la noche dolorosa y sin fin?

Y el grito se me crispa como un nervio enroscado
o como la cuerda rota de un violín.

El poema se halla así al término de su primer movimiento. La silenciosa lamentación de las máquinas ha conducido al poeta al confín de una región enigmática donde el grito se pierde.

[23] «Maestranzas de noche» (*Crepusculario*, en O. C., I, pág. 57).

El espíritu del niño regresa, henchido de ese misterio, al desorden inmóvil del taller y, bajo su mirada, los objetos se cargan de preguntas sin respuesta:

> Cada máquina tiene una pupila abierta
> para mirarme a mí.
>
> En las paredes cuelgan las interrogaciones...

De nuevo, entonces, la imaginación es arrastrada, irresistiblemente, hacia la noche, hacia afuera. En la última estrofa del poema, la inmovilidad de las máquinas suscita la loca carrera de las locomotoras a través de las tinieblas, y en esta última visión definitivamente se confuden el infinito de los sufrimientos humanos y el de las inquietudes adolescentes:

> Y entre la noche negra —desesperadas— corren
> y sollozan las almas de los obreros muertos.

Es anticiparnos, pero no es inútil aproximar esos últimos versos a otros cuatro del futuro *Hondero entusiasta*, aunque no sea más que por buscar en él confirmación de la lectura que acabamos de proponer:

> Siento que soy la aguja de una infinita flecha,
> y va a clavarse lejos, no va a clavarse nunca,
> *tren de dolores húmedos en fuga hacia lo eterno,*
> *goteando en cada tierra sollozos y preguntas*[24].

Pero éste no es más que un ejemplo entre otros. Volveremos a encontrar, en *Tentativa del hombre infinito* especialmente, y dotados de la misma función simbólica, esos trenes que atraviesan gritando la lluviosa noche de Temuco, y que forman parte para siempre de la memoria afectiva del poeta. Esos trenes habrán hecho algo más que cristalizar sus deseos de evasión. A través de ellos y a través de los hombres que en ellos vio sufrir es como despertó a la tragedia anónima del mundo del trabajo. Sin embargo, no se trata todavía de una toma de con-

[24] *El hondero entusiasta*, 4 (O. C., I, pág. 163). El subrayado es mío.

ciencia propiamente dicha. Los dramas sociales de los que el joven Pablo es espectador son, en gran medida, el simple soporte de sus sueños de adolescente. No le ha llegado aún la hora de buscarles solución. O, si parece que quiere hacerlo, es a las quimeras a lo que recurre y a los sortilegios de la redención. De tal modo, en «Oración»:

> Carne doliente y machacada,
> raudal de llanto sobre cada
> noche de jergón malsano.
> En esta hora yo quisiera
> ver encantarse mis quimeras
> a flor de labio, pecho y mano,
> para que desciendan ellas
> —las puras y únicas estrellas
> de los jardines de mi amor—
> en caravanas impolutas
> sobre el alma de las putas
> de estas ciudades de dolor [25].

Hallamos en él acentos baudelerianos que no deben sorprendernos: el poeta de *Les fleurs du mal* —y, con él, el Rimbaud del «Bateau ivre»— se encontraba entre las lecturas preferidas del Neruda adolescente. La continuación del poema viene a confirmar esta primera impresión. El tema que en él está desarrollado no es otro que el de la «Élévation» baudeleriana [26]: el tema del espíritu al liberarse de un mundo que es presa de los sufrimientos y de los vicios, para bañarse en la pureza de las regiones ideales a las que, tan sólo él tiene acceso:

> En esta hora en que las lilas
> sacuden sus hojas tranquilas
> para botar el polvo impuro,
> vuela mi espíritu intocado,

---

25 «Oración» (*Crepusculario*, O. C., I, pág. 46).

26 Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Club Français du Livre, 1951, págs. 11 y 12.

traspasa el huerto y el vallado,
abre la puerta, salta el muro[27].

Pero Pablo Neruda va a tratar ese tema de una manera inesperada. En «Oración», el espíritu quiere, al mismo tiempo, huir de las «ciudades del dolor» y sueña con arrastar en ese salto purificador hacia el infinito a los que, día y noche, en ellas viven y sufren:

... Y va enredando en su camino
el mal dolor, el agrio sino,
y desnudando la raigambre
de las mujeres que lucharon
y que cayeron
y pecaron
y murieron
bajo los látigos del hambre[28].

Generosa quimera: la evasión no será redentora. Pero tampoco será una experiencia totalmente solitaria. El optimismo juvenil que domina esos poemas anteriores a 1923, asocia a la mujer amada a la búsqueda del infinito, y un poema como «Ivresse» es una invitación al viaje:

... Y después que en la ruta se apaguen nuestras huellas
y en el azul paremos nuestras blancas escalas
—flechas de oro que atajan en vano las estrellas—.
Oh Francesca, hacia dónde te llevarán mis alas![29].

Esas flechas de oro que en vano apuntan hacia las estrellas anuncian claramente *El hondero entusiasta* que, cronológicamente, seguirá a *Crepusculario*. El papel interpretado por la mujer será en él diferente. Contentémonos, por el momento, con hacer constar que en «Ivresse», ella es, sin duda, la compañera a la que el poeta decide hacer compartir la experiencia

---

27 «Oración» *(Crepusculario,* en O. C., I, pág. 47).
28 *Ibíd.*
29 «Ivresse» *(Crepusculario,* en O. C., I, pág. 45).

del infinito, pero no es indiferente señalar que esta experiencia la ha vivido primero el poeta en la libertad de su soledad, como lo indica el comienzo del poema:

> ... Hoy que sé la alegría de ser libre y ser solo
> como el pistilo de una margarita infinita.
> Oh mujer —carne y sueño— ven a encantarme un poco,
> ven a vaciar tus copas de sol en mi camino.
> Que en mi barco amarillo tiemblen tus senos locos... [30].

Compañera de viaje, pero compañera privilegiada. Porque ella misma está amasada de sueño —«carne y sueño»—, la mujer amada no tiene en la aventura un simple papel de figurante. El verbo «encantar» debe ser tomado aquí en su sentido más activo. El amor le presta fuerzas al navío. ¿De qué manera? ¿En qué medida? Los tres libros siguientes —*El hondero entusiasta, Veinte poemas de amor* y *Tentativa del hombre infinito*— nos aclararán esos puntos. En *Crepusculario* esta participación de la mujer no es más que efímera. Basta para convencerse de ello adentrarse en la otra vertiente de la colección. En los poemas escritos a fines de 1922 y en 1923, ya no es la comunión con todo, sino el abandono de todo lo que constituye una garantía de acceso a las puertas del infinito.

EL INFINITO (II): EL DISTANCIAMIENTO

Es preciso repetir que la línea de separación no es absoluta entre los poemas que acabamos de estudiar y los de 1922-23. En dos poemas, al menos, anteriores a esta fecha, la huida hacia el infinito se experimentaba en conflicto con la ligadura a las realidades terrestres y humanas.

«Puentes» oponía ya el maravilloso e interminable viaje de los trenes, del agua, de las nubes, al sino que conocen los puentes, como clavados al suelo por una maldición:

---

[30] *Id.*, pág. 44.

Qué voz de maldición pasiva y negra
sobre vosotros extendió sus alas,
para hacer que siguieran
el viaje que no acaba
los paisajes, la vida, el sol, la tierra,
los trenes y las aguas,
mientras la angustia inmóvil del acero
se hunde más en la tierra y más la clava? [31].

LAS TRAMPAS DEL AMOR

En cuanto al poema titulado «Grita», también anterior a 1923, si no condenaba el amor en sí mismo, rechazaba sus calmantes encantos y no guardaba de él más que el dolor. Era así porque, por primera vez, el poeta veía en el amor una trampa: la que atrapa por sorpresa y retiene. La ilusión amorosa aporta la paz, el olvido. Pero al mismo tiempo elimina las perspectivas de infinito:

Amor, llegado que hayas a mi fuente lejana,
cuida de no morderme con tu voz de ilusión:
que mi dolor oscuro no se muera en tus alas,
que en tu garganta de oro no se ahogue mi voz [32].

Del amor, pues, guarda sólo el dolor. ¿No es éste lo que quita el sueño, semejante a una muerte, que nace de la costumbre, de lo cotidiano? Porque despierta, porque inquieta, nutre en sí gérmenes de infinito:

Amor, deshace el ritmo
de mis aguas tranquilas:
sabe ser el dolor que retiembla y sufre,
sábeme ser la angustia que se retuerce y grita [33].

---

31 «Puentes» *(Crepusculario,* en O. C., I, pág. 56).
32 «Grita» *(Id.,* en O. C., I, pág. 58).
33 *Ibíd.*

No es en *Crepusculario*, sino en el *El hondero entusiasta*, tan inmediato, donde ese papel paradójico asignado al amor adquirirá toda su importancia. En los poemas de 1923 y concretamente en «Farewell y los sollozos», la desconfianza respecto al amor se manifiesta de forma completamente negativa, por el rechazo de lazos sentimentales de los que se teme que se conviertan en cadenas:

> Para que nada nos amarre
> que no nos una nada [34].

Los adioses se han convertido en una manera de amar. «Yo me voy...»: ese partir es la condición impuesta a otro partir. No hay desesperación: en vano buscaríamos los gritos de dolor que permitía prever la pasión contenida en «Grita». Balance de un amor efímero, «Farewell» está impregnado de una tristeza profunda, pero alegre no obstante, pues tiene el sabor de la libertad. ¡Qué lejana parece la invitación al viaje! La mujer no es la única concernida por esta sombría voluntad de romper las amarras. El poeta va a entregarse, en algunos poemas de *Crepusculario*, a una revisión del conjunto de sus relaciones con el mundo.

UN POEMA DE LA AUTO-DESMITIFICACIÓN

«Estribillo del Turco» es, por excelencia, el poema de la controversia. La auto-desmitificación se reviste en él de formas paródicas. Hasta su último verso, el poema realiza con cierto humor una síntesis de todos los valores optimistas que habían caracterizado los primeros poemas de *Crepusculario*. La belleza que la poesía proporciona a las cosas:

> Flor el pantano, vertiente la roca:
> tu alma embellece todo lo que toca [35];

---

[34] «Farewell y los sollozos» (*Crepusculario*, en O. C., I, pág. 51).
[35] «El estribillo del Turco» (*Id.*, O. C., I, pág. 48).

la bondad:

> Hay que ser dulce sobre todas las cosas;
> más que un chacal vale una mariposa [36];

la fe en el hombre y la glorificación de su condición terrestre:

> Que se te vaya la vida, hermano,
> no en lo divino sino en lo humano,
> no en las estrellas sino en tus manos [37];

la comunión generosa con los demás que de lo anterior se deriva y que es engendradora de infinito:

> ..... Darse a las gentes
> como a la tierra las vertientes.
> .....
> Que quien se da no se termina... [38].

Un símbolo inédito viene a resumir la función que, teniendo en cuenta esos imperativos, había sido la del poeta: el «gusano», el gusano de seda. El productor de «seda celeste» está vinculado irremediablemente a la tierra. Es ella la que hace crecer, para él, el capullo. Por lo tanto aparece como la única garantía de eternidad:

> A la muerte tu alma desnuda se asoma
> y le brotan alas de águila y paloma!
> Y guarda la tierra tus vírgenes actas,
> hermano gusano, tus sedas intactas [39].

La tierra, es decir: la naturaleza, y es decir: los demás. La condición terrestre del poeta se consumaba en esta doble participación con las cosas y los seres. Pero, repentinamente, se interrumpe el monólogo entusiasta del «Quién fui». El último verso del poema anula con un trazo rabioso todas las posiciones que se podía creer estaban adquiridas:

---

36 *Ibíd.*
37 *Ibíd.*
38 *Id.*, pág. 49.
39 *Id.*, pág. 48.

Mentira, mentira, mentira! [40].

Se acaba de pasar una página. El adolescente ha comprendido que estaba en la naturaleza misma de esta sed de infinito el no ser estancada por nadie ni por nada. Los muelles del puerto, el espigón, la playa, esos elementos del paisaje de la infancia serán desde ahora el decorado natural de la evasión. En él, nada se interpondrá ya entre el corazón y eso lejano que lo atrae. «Playa del Sur» ofrece el ejemplo de uno de esos lugares propicios para los sueños de partir:

Tenderse y dejarse llevar
por este viento azul y amargo!...
.....
A la tierra más pobre y dura
llévame, viento, entre tus alas,
así como llevas a veces
las semillas de las hierbas malas [41].

La imagen nos es familiar: es la utilizada por el poeta en «Sinfonía de la trilla»:

Yo quiero abrirme y entregar semillas... [42].

Pero ha cambiado de signo. La tierra pobre y dura que el poeta ambiciona es la negación de esos «campos expertos en donar» a los que él se identificaba anteriormente. Es un simple «en otra parte», un «en parte alguna» que ni siquiera se desea verdaderamente alcanzar:

Ellas quieren rincones húmedos,
surcos abiertos, ellas quieren
crecer como todas las hierbas:
yo sólo quiero que me lleves! [43].

---

40 *Id.*, pág. 49.
41 «Playa del Sur» *(Crepusculario,* en O. C., I, pág. 73).
42 «Sinfonía de la trilla» *(Id.,* O. C., I, pág. 71).
43 «Playa del Sur» *(Id.,* O. C., I, pág. 73).

El infinito descubre entonces su verdadera faz: un deseo que se agota en anhelos impotentes. Al término de su primera colección de poemas, el joven poeta ha descubierto esto: que el fracaso no es sólo el resultado fatal de la empresa sino su principio mismo.

Este descubrimiento es el que servirá de centro al segundo libro de Pablo Neruda: *El hondero entusiasta.*

II. «EL HONDERO ENTUSIASTA» (1923)

En dos ocasiones [44] ha relatado Pablo Neruda en qué circunstancias ecribió los versos de *El hondero entusiasta*:

> Ya iba dejando atrás *Crepusculario.* Tremendas inquietudes movían mi poesía. En rápidos viajes al Sur renovaba mis fuerzas. En 1923, tuve una curiosa experiencia. Había vuelto tarde a mi casa en Temuco. Era más de medianoche. Antes de acostarme, abrí las ventanas de mi cuarto. El cielo me deslumbró. Era una multitud pululante de estrellas. Vivía todo el cielo. La noche estaba recién lavada, y las estrellas antárticas se desplegaban sobre mi cabeza.
>
> Me agarró una embriaguez de estrellas, sentí un golpe celeste. Como poseído, corrí a mi mesa, y apenas tenía tiempo de escribir, como si recibiera un dictado.
>
> Al día siguiente, leí, lleno de gozo, mi poema nocturno. Es el primero de *El hondero entusiasta*... Me movía en una nueva forma como nadando en mis verdaderas aguas. Estaba enamorado, y al *Hondero* siguieron torrentes y ríos de versos amorosos. Pronto tuve un nuevo libro.

Por consiguiente, es en foma de experiencia nocturna como se presenta esta primera tentativa del hombre infinito que es *El hondero entusiasta.*

---

[44] En la conferencia —inédita— que aquí citamos, y en «Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos» («La Biblioteca Nacional y Pablo Neruda», Revista *Mapocho*, op. cit.).

Cierto es que «Maestranzas de noche» [45] había puesto al poeta en contacto con la noche por vez primera. Pero era, recordémoslo, a través de sensaciones intermedias y al final de una trayectoria determinada. En «Maestranzas de noche», la experiencia diurna de los sufrimientos humanos condicionaba —invisible y difusa— la experiencia nocturna del infinito. La noche del taller que, al rodear de misterio los objetos, los convertía en «conductores» de infinito, no era más que una embajadora de la noche que reinaba más allá de los muros. Ahora bien, únicamente esta última —a la que el poema había permanecido abierto sin nunca aventurarse en ella por completo— es la noche esencial, la noche infinita e inmaterial. En otros términos, la noche no era, en «Maestranzas de noche», el escenario del poema. Lo es desde los primeros versos de *El hondero entusiasta.* Deja de ser el reverso del día que interponía, entre ella y el poeta, sus objetos.

> Hago girar mis brazos como dos aspas locas...
> en la noche toda ella de metales azules [46].

UN MITO DE LA BÚSQUEDA DEL INFINITO: EL HONDERO

La búsqueda del infinito ha renunciado al soporte de las realidades tangibles para crear un mito: la honda, cuyo movimiento, hecho de ímpetus y caídas alternadas, produce el poema. Del «Aquí»

> Aquí, la zona de mi corazón,
> llena de llanto helado, mojada en sangres tibias [47].

hacia el «lejano»

> El lejano, hacia donde ya no hay más que la noche [48]

[45] *Crepusculario* (O. C., I, pág. 57).
[46] *El hondero entusiasta,* I (O. C., I, pág. 157).
[47] *Ibid.*
[48] *El hondero entusiasta,* I (O. C., I, pág. 157).

cinco veces se lanza y vuelve a caer el poema, cinco veces se niega a considerar definitivo el fracaso, que rechaza mediante una conjunción bravíamente adversativa:

> Pero quiero pisar más allá de esa huella:
> pero quiero voltear esos astros de fuego:
> .....
> Pero mis hondas giran. Estoy. Grito. Deseo [49].

o bien mediante un simple adverbio de tiempo:

> Gira mi brazo *entonces*, y centellea mi alma.
> .....
> Grito. Sufro. Deseo. Se alza mi brazo, entonces,
> hacia la noche llena de estrellas en derrota [50].

En la cúspide de la curva, la anáfora traduce en exclamaciones el punto culminante alcanzado por la exaltación:

> He aquí mis brazos fieles! He aquí mis manos ávidas!
> He aquí la noche absorta! Mi alma grita y desea!
> He aquí los astros pálidos todos llenos de enigma!
> He aquí mi sed que aúlla sobre mi voz ya muerta!
> He aquí los cauces locos que hacen girar mis hondas! [51].

En el punto más bajo de la caída, es ella, de igual manera, la que traduce, esta vez en una serie de comprobaciones desesperadas, la confusión tras el fracaso:

> He aquí mi voz extinta. He aquí mi alma caída.
> Los esfuerzos baldíos. La sed herida y rota.
> He aquí mis piedras ágiles que vuelven y me hieren.
> Las altas luces blancas que bailan y se extinguen.
> Las húmedas estrellas absolutas y absortas.
> He aquí las mismas piedras que alzó mi alma en combate.
> He aquí la misma noche desde donde retornan [52].

---

49 *El hondero*, I (O. C., I, págs. 157-158).
50 *Id.*, págs. 158-159.
51 *El hondero*, I (O. C., I, pág. 158).
52 *El hondero*, I (O. C., I, pág. 159).

Esta simetría de empleo de la anáfora resume, por sí sola, todo el drama: la esterilidad de los esfuerzos, la impasible identidad de la propia noche. Pero el gesto del Hondero, al igual que la noche, no tiene fin. Se perpetúa más allá del poema. El mismo brazo armado del mismo deseo insensato lanza, en los últimos versos del poema, la misma honda hacia el infinito:

> En la noche toda ella de astros fríos y errantes,
> hago girar mis brazos como dos aspas locas [53].

Si estuviéramos tentados de olvidar, al leer este primer poema de *El hondero entusiasta*, el sentimiento que da origen al conjunto del libro —«Este libro, suscitado por una intensa pasión amorosa» [54]—, los once que lo siguen no dejarían de recordárnoslo. Son once poemas de amor que, tal vez sin igualar en inspiración al poema inicial, permiten exponer detalladamente la significación de aquél.

EL AMOR: EL INFINITO EN NOSOTROS

En *El hondero*, la mujer no recobra ninguno de los dos aspectos que sucesivamente había presentado en *Crepusculario*. En parte alguna aparece como un obstáculo a la gran partida. No es tampoco, como lo había sido en «Ivresse», una simple compañera de viaje hacia el infinito. Se transforma en la encarnación misma de ese infinito, en el rostro que la inquietud escoge:

> Ella, tallada en el corazón de la noche,
> por la inquietud de mis ojos alucinados [55].

Deseo amoroso y deseo de infinito son una misma cosa. La misma ley natural, la misma exigencia primordial obligan al

---

[53] *Ibíd.*

[54] *Algunas reflexiones* (O.C., II, pág. 1116).
Citaremos de aquí en adelante este texto en la edición de las *Obras Completas* a las que fue incorporado en 1963.

[55] *El hondero*, II (O.C., I, pág. 160).

hombre a volverse simultáneamente hacia la mujer y el infinito: la misma atracción irresistible, comparable a la que produce las mareas [56]. La mirada enamorada confunde en un común naufragio ese doble destino:

> Bésame,
> muérdeme,
> incéndiame,
> que yo vengo a la tierra
> sólo por el naufragio de mis ojos de macho
> en el agua infinita de tus ojos de hembra! [57].

Pérdida de sí en el otro, el amor es total alienación («Ansíame, agótame, viérteme, sacrifícame») [58]. Pero esta alienación no está vivida con alienación de la libertad —como era el caso en «Farewell y los sollozos»— sino, por el contrario, como etapa hacia una liberación. Lo difícil es salir de sí, transgredir los propios límites. Ahora bien, lo que el autor de *El hondero entusiasta* le pide ante todo a la mujer es que obre ese milagro:

> Haz tambalear los cercos de mis últimos límites [59].

---

[56] *Id.*, pág. 159.

[57] *El hondero*, IX (O. C., I, pág. 169).

Esta identificación con el sentimiento del infinito es, para el amor, prenda de eternidad. Es el sentido que es preciso dar, en nuestra opinión, a los últimos versos del libro:

> Empujado por los designios de la tierra
> como una ola en el mar hacia ti va mi cuerpo.
> Y tú, en tu carne, encierras
> las pupilas sedientas con que miraré cuando
> estos ojos que tengo se me llenen de tierra
>
> (*El hondero*, XII, O. C., I, pág. 170).

A propósito de ello, no compartimos la opinión de Giuseppe Bellini (Introducción a su antología: *Pablo Neruda, poesia d'amore*, Nuova Academia editrice; vol. II de *Tutte le opere di Neruda*, Milano 1963) que ve en esos versos: «la identificación total de la mujer con la tierra... el núcleo inicial de un filón sobre el que se elaborará después la concepción vital del amor, tema dominante del Neruda de los libros posteriores».

[58] *El hondero*, VIII (O. C., I, pág. 166).

[59] *Id.*, pág. 167.

Romper el círculo, salir de sí para reconocerse mejor, aniquilarse.

«Rodar», «verterse», «derramarse», «hacerse astillas», «estrellarse», «exterminarse», «aniquilarse»: esos verbos componen, a lo largo de los poemas de *El hondero entusiasta*, la letanía del aniquilamiento. Y también las imágenes: el río que rompe los diques, que inunda y devasta [60], río de loca lava, pues el fuego es el elemento simbólico de esta aniquilación que es, al mismo tiempo, un cumplimiento, y el incendio su imagen más elocuente:

> Es la carne que grita con sus ardientes lenguas!
> Es el incendio!
> Y estás aquí, mujer, como un madero intacto
> ahora que vuela toda mi vida hecha cenizas
> hacia tu cuerpo lleno, como la noche, de astros! [61].
> .....
> Se revuelven las sombras y se derrumba todo.
> Caen sobre mis ruinas las vigas de mi alma [62].

La prueba es sobrehumana. El ser completo, tras haber deseado esa nada, la rechaza: «No puede ser» [63]. Lo efímero y lo inmaterial son regiones inhabitables. «Mi corazón», reconoce el poeta,

> Debe participar de lo que toca,
> debe ser de metales, de raíces, de alas.
> No puedo ser la piedra que se alza y que no vuelve,
> no puedo ser la sombra que se deshace y pasa [64].

Así, apenas establecido, se halla cuestionado el mito que, en el primer poema, había resumido la sed de infinito.

---

[60] *El hondero*, VIII (O. C., I, pág. 167).
[61] *El hondero*, VI (*Id.*, pág. 165).
[62] *El hondero*, VII (*Id.*, pág. 166).
[63] *El hondero*, VIII (O. C., I, pág. 167).
[64] *Ibid.*

El fracaso de la tentativa no consiste sólo en la imposibilidad, por decirlo así, material de unirse al infinito —la piedra arrojada al cielo vuelve a caer inevitablemente—, sino en la imposibilidad de asumir su experiencia aniquiladora.

El alma en búsqueda de infinito necesita hallar un punto de apoyo. Cuando, asustada y vencida, retrocede, es a la mujer, olvidada y rezagada [65] por un instante, a quien descubre en el camino de regreso, con un alivio enternecido y jubiloso que es como la otra cara de esta insatisfacción dolorosa que definía el amor:

> Pero hela aquí, tu forma familiar, lo que es mío,
> lo tuyo, lo que es mío, lo que es tuyo y me inunda,
> hela aquí que me llena los miembros de abandono,
> hela aquí, tu ternura,
> amarrándose a las mismas raíces [66].

Tras las angustias de la nada, esta presencia tranquilizadora —«estás»—, casi una plenitud —«eres»—:

> Eres. Entonces eres y te buscaba entonces.
> Eres labios de beso, fruta de sueños, todo.
> Estás, eres y te amo! Te llamo y me respondes!
> Luminaria de luna sobre los campos solos.
> Flor mía, flor de mi alma, qué más para esta vida! [67].

La mujer es, pues, ese puerto en el que el náufrago encuentra refugio. Pero conserva su vocación inicial que es la de suscitar, y renovar sin descanso, la sed de infinito. El puerto ansiado sigue siendo el lugar de la eterna embarcadura. La tentativa, mientras subsista el amor.

El amor, en *El hondero entusiasta*, no es más que la posibilidad dada al hombre de vivir el infinito, el conocimiento siempre incompleto —y fugaz, por no estar fundado en el sentimiento

---

65 «Es más allá de ti. ¿Lo comprendes, hermana?» *(El hondero,* página 163).

66 *El hondero,* IV (O. C., I, pág. 163).

67 *El hondero,* VII *(Ibíd.,* pág. 166).

que satisface, sino en el deseo que horada— que de él puede tener. El amor es el infinito en nosotros:

> Eres lo que está dentro de mí y está lejano.
> Huyendo como un coro de nieblas perseguidas.
> Junto a mí, pero dónde? Lejos, lo que está lejos.
> Y lo que estando lejos bajo mis pies camina[68].

Tras haber comprobado hasta qué punto la experiencia del infinito coincidía, en *El hondero*, con la del amor, podemos extrañarnos de no encontrar en el primer poema del libro —con justicia el más célebre— ninguna alusión a la pasión amorosa, y podemos extrañarnos también de ver que, el mito del Hondero, que da su título al conjunto de la colección de poemas, desaparece, o casi[69], de los otros once poemas que componen el libro. ¿Cómo explicar esa laguna aparente que existe entre el mito del Hondero y el sentimiento que lo origina?

Es lícito, por supuesto, el ver en el poema inicial de *El hondero entusiasta* una predicción de lo que será el mayor poema de la búsqueda del infinito: *Tentativa del hombre infinito*. Ese primer poema de *El hondero* marca, en efecto, en relación con los versos de *Crespusculario*, un progreso considerable. Por primera vez, el tema de la búsqueda del infinito está tratado en él de manera exclusiva. El poeta, según su propio testimonio, fue consciente del paso dado de esta forma:

> Escribí afiebrada y locamente aquellos poemas que consideraba profundamente míos. Creí también haber pasado del desorden a un planeamiento formal. Recuerdo que, *desprendiéndome ya del tema amoroso y llegando a la abstracción*[70], el primero de esos poemas, que da título al libro, lo escribí en una noche extraordinariamente quieta, en Temuco, en verano, en casa de mis padres[71].

---

[68] *El hondero*, X (O. C., I, pág. 169).

[69] Se deja adivinar tan sólo a través de la imagen de la flecha en el segundo y cuarto poema, y no se le encuentra expresado con claridad más que en un verso aislado del octavo poema.

[70] El subrayado es mío.

[71] *Algunas reflexiones* (O. C., II, pág. 1116).

¿UN FRACASO POÉTICO?

Esta capacidad de abstracción de la que da pruebas el adolescente en ese poema lo convierte, sin lugar a dudas, en una de las etapas importantes de su poesía. Sin embargo, el hecho de que no se haya extendido al conjunto del libro bien parece ser indicativo de un fracaso, fracaso reconocido, por otra parte, por el propio poeta. Al escribir *El hondero entusiasta* Neruda tenía *in mente*, nos cuenta, la idea de un poema capaz de

> englobar al hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos mismos que allí se desarrollaban, en una sola unidad [72],

su ambición era la de

> una poesía epopéyica que se enfrentara con el gran misterio del universo y también con las posibilidades del hombre [73].

La limitación del mito del Hondero al primer poema del libro muestra que el proyecto de esta fusión en el seno de una vasta unidad —«el poema cíclico»— era todavía, en 1923, prematuro. La búsqueda del infinito ha hallado un mito que la expresa, pero ese mito no logra catalizar en un solo y vasto poema la totalidad de la experiencia del poeta. Y, ante todo, ese mito no encuentra un lenguaje propio.

El lenguaje poético de Pablo Neruda no es nuestro tema de estudio. Por lo tanto no estudiaremos la influencia, por el propio poeta reconocida, del uruguayo Sabat Ercasty [74], que se manifiesta en los poemas de *El hondero entusiasta.* Lo que, por el momento, nos interesa es cómo el estilo poético, adoptado por Pablo Neruda en ese libro, refleja la tentativa del infinito y su fracaso.

---

[72] *Algunas reflexiones* (O. C., II, pág. 1116).

[73] *Algunas reflexiones* (O. C., II, pág. 1117).

[74] Esta influencia ha sido objeto de un estudio de Giovanni Meo Zilio, «Influencia de Sabat Ercasty en Pablo Neruda», *Revista Nacional,* Montevideo, n.° 202, octubre-noviembre 1959, págs. 589-625.

La simple lectura permite deducir una doble característica estilística que nos parece reveladora: por una parte, la coincidencia del verso con la frase o, de manera más general, con una entidad emocional; por otra, el recurso, con una frecuencia inusitada, a la expresión exclamativa.

El empleo del primer procedimiento parece dictado, en principio, por una voluntad de someter el ritmo del poema a lo que se ha convenido en llamar la inspiración. De ello resulta este conjunto discontinuo de versos que son un conjunto de anotaciones a menudo elípticas. Dos ejemplos elegidos entre muchos otros, uno en el poema inicial, otro en el séptimo, son:

> Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto.
> Río de viejas vidas, mi voz salta y se pierde.
> Tuerce y destuerce largos collares aterrados.
> Se hincha como una vela en el viento celeste.
> Rosario de la angustia, yo no soy quien lo reza.
> Hilo desesperado, yo no soy quien lo tuerce.
> El salto de la espada a pesar de los brazos.
> El anuncio en estrellas de la noche que viene[75].
> .....
> Flor mía. Flor de mi alma. Terreno de mis besos.
> Campanada de lágrimas. Remolino de arrullos.
> Agua viva que escurre su queja entre mis dedos.
> Azul y alada como los pájaros y el humo.
> Te parió mi nostalgia, mi sed, mi ansia, mi espanto.
> Y estallaste en mis brazos como en la flor el fruto.
>
> Zona de sombra, línea delgada y pensativa.
> Enredadera crucificada sobre un muro.
> Canción, sueño, destino. Flor mía, flor de mi alma.
> Aletazo de sueño, mariposa, crepúsculo[76].

Las imágenes brotan y caen luego. Iluminan con un breve fulgor el verso sobre el fondo de silencio y de oscuridad que entre ellas teje la puntuación. Es como si cada una expresara uno de esos impulsos hacia el infinito, impotente para perpetuarse o mejor aún —por citar al propio poeta—, como si esas

[75] *El hondero*, I (O. C., I, pág. 158).
[76] *El hondero*, VII (O. C., I, pág. 165).

intuiciones fuesen al igual que «piedras entusiastas»[77] que fracasaran en el intento de hacer que la noche pariese una *visión* que escapase de lo efímero.

El continuo empleo que hace el autor de las formas exclamativas refleja la misma impotencia y el mismo fracaso. Entusiasta o desesperada, imperativa o suplicante, la exclamación está presente en todas partes en *El hondero entusiasta.* Pues engendra «el eco más allá del silencio», y sobre todo, porque es la puntuación natural de este entusiasmo poético, es a ella a la que el poeta se dirige, preferentemente, para forzar las puertas de la expresión. Pero la exclamación no es el canto. Este último, como la visión, necesita, para desarrollarse, de una duración, de una duración basada paradójicamente en el instante como lo demostrará la futura *Tentativa del hombre infinito.*

La duración y el instante: por vez primera, la terminología del tiempo aparece en nuestra pluma. Y es así porque la gran lección aprendida por el poeta en esta primera tentativa es, sin duda alguna, ésta: la búsqueda del infinito se hace a través de una cierta experiencia del tiempo. Y esta lección tiene un corolario: esa forma particular de la experiencia temporal que es la experiencia del infinito no puede separarse de la reflexión sobre esta otra experiencia del tiempo que constituye el acto poético.

La *Tentativa del hombre infinito* basará el viaje al fin de la noche en la indisociable trinidad del amor, el tiempo y la creación poética.

III. «VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA» (1924)

UN LIBRO DE TRANSICIÓN

Los *Veinte poemas* asombran y desconciertan un poco cuando acabamos de terminar *El hondero entusiasta,* al que suceden

77 «Las piedras entusiastas que hagan parir la noche» *(El hondero,* I, O. C., I, pág. 159).

cronológicamente. El aficionado a las progresiones lineales tiene razones para pensar que dichos poemas corren, de modo extraño, una cortina entre la noche de *El hondero* y la de la *Tentativa del hombre infinito,* que parece ser su normal prolongación. Eso supone olvidar que, antes de recibir la lección de un fracaso, hay que experimentar esta lección. La decepción es grande, efectivamente, en el joven poeta, cuando una carta de Sabat Ercasty, a quien había enviado el manuscrito de *El hondero entusiasta,* le abre los ojos ante su fracaso:

> Mi inmensa vanidad recibió esta respuesta como una piedra cósmica, como una respuesta del cielo nocturno al que yo había lanzado mis piedras de hondero. Me quedé entonces, por primera vez, con un trabajo que no debía escribir. Yo, tan joven, que me proponía escribir una larga obra con propósitos determinados o caóticos, pero que representara lo que siempre busqué, una extensa unidad, y aquel poema tembloroso, lleno de estrellas, que me parecía haberme dado la posesión de mi camino, recibía aquel juicio que me hundía en lo incomprensible, porque mi juventud no comprendía entonces, que no es la originalidad el camino, no es la búsqueda nerviosa de lo que puede distinguirlo a uno de los demás, sino la expresión hecha camino, encontrado a través, precisamente, de muchas influencias y de muchos aportes [78].

La estética de los *Veinte poemas de amor* parece marcar, en relación con la de la colección de poemas precedentes, un retroceso. El entusiasmo no ha muerto en el corazón del Hondero, pero el artista, que ha tomado conciencia de ciertas limitaciones, se bate en retirada:

> Cerré la puerta a una elocuencia desde ese momento para mí imposible de seguir, y reduje estilísticamente, de una manera deliberada, mi expresión.
>
> El resultado fue mi libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* [79].

---

[78] *Algunas reflexiones* (O. C., II, págs. 1117-1118).

[79] *Algunas reflexiones* (O. C., II, pág. 1118).

Así es como *Veinte poemas* representa en la evolución del poeta el momento de un replegarse, de una pausa necesaria, a lo largo de la cual medita sobre las tentativas precedentes y realiza la síntesis de todas ellas. Pero en el fondo de esta reflexión sobre las experiencias pasadas, madura la futura *Tentativa del hombre infinito.*

Síntesis y superación; estudiaremos sucesivamente esos dos aspectos de *Veinte poemas de amor* que nos parecen esenciales. Y lo cierto es que, si ese libro constituye una de las cumbres de la poesía de Pablo Neruda, es en la medida en que constituye un éxito innegable en el plano artístico, y no en el sentido de resultado de un proceso:

> Este libro no alcanzó, para mí, aun en esos años de tan poco conocimiento, el secreto y ambicioso deseo de llegar a una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran. Era éste el conflicto que me reservaba [80].

Por paradójico que pueda parecer, el libro más leído de Pablo Neruda —haciendo excepción del *Canto General*— es esencialmente un libro de transición.

El rasgo más sobresaliente de *Veinte poemas* es que el poeta modifica en ellos de manera apreciable su actitud con respecto a la mujer y al amor.

Aunque compuesto en sus tres cuartas partes de poemas de amor, *El hondero entusiasta* no hacía del amor un fin en sí mismo, sino, reduciéndolo a la exaltación del deseo, un medio para intentar satisfacer una pasión más fuerte, la del infinito. Es eso lo que el poeta nos recuerda desde el primero de los veinte poemas de amor, que se refiere explícitamente a la experiencia nocturna del Hondero:

> Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros
> y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
> Para sobrevivirme te forjé como un arma,
> como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda [81].

---

80 *Algunas reflexiones* (O.C., II, pág. 1118).

81 *Veinte poemas* 1 (O.C., I, pág. 87).

Flecha o piedra, la mujer era un arma dirigida contra lo fugaz. Ahora bien, en los *Veinte poemas*, este arma se vuelve contra el Hondero:

Pero cae la hora de la venganza, y te amo [82].

Este último parece aceptar de aquí en adelante ese bien que consideraba hasta entonces como una trampa. Esta es la causa de que, aunque el cielo y sus estrellas no están ausentes de los *Veinte poemas*, sea la mujer «dulce y definitiva» [83] la que ocupa, en casi todos ellos, el lugar central del cuadro. ¿Ha renunciado el poeta al infinito? El primer verso del poema XII permitiría creerlo:

Para mi corazón basta tu pecho [84].

En todo caso, parece claro que la imagen de la mujer amada haya venido a colmar por algún tiempo el gran vacío estelar en el que el alma se agotaba en dolorosos anhelos:

Todo lo llenas tú, todo lo llenas [85].

Por consiguiente, es lícito utilizar, para caracterizar al conjunto del libro, la expresión (empleada por Hernán Loyola [86] a propósito de algunos poemas de *Crepusculario)* de «proceso de restricción hacia lo erótico».

Sin embargo, es necesario estudiarlo más a fondo. La mujer de los *Veinte poemas* no es, como nos lo podría hacer creer una lectura apresurada, la mujer «terrestre» o «material», que encarnará definitivamente, en la época de la madurez, Matilde Urrutia. Es verdad que hallamos, aquí y allá, imágenes que hacen que semejante anticipación resulte particularmente tentadora:

---

[82] *Veinte poemas* 1 (O. C., I, pág. 87).

[83] *Ibíd.*

[84] *Veinte poemas* 12 (O. C., I, pág. 95).

[85] *Veinte poemas* 5 (O. C., I, pág. 90).

[86] Hernán Loyola, «Los modos de autorreferencia en la obra de Pablo Neruda», *Aurora,* 1964, op. cit.

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega [87].

Caracola terrestre, en ti la tierra canta! [88].

Juegas todos los días con la luz del universo.
Sutil visitadora, llegas en la flor y en el agua [89].

Pero ¿es preciso llegar, con Roberto Salama [90], hasta hablar no sólo de comparación, sino de identificación de la mujer con la tierra e incluso con la materia? No lo creemos así, y tendremos ocasión de dar una interpretación muy diferente de los versos de los poemas XI, XIV y XVII que Roberto Salama cita en apoyo de su tesis.

Si debemos esquematizar y reducir a una sola imagen el caleidoscopio de siluetas y de rostros femeninos que presentan los *Veinte poemas*, es, por el contrario, la imagen de una mujer casi inmaterial la que estamos tentados de retener. Es significativo que numerosos poemas pongan en escena una mujer silenciosa.

LA MUJER INMATERIAL DE LOS «VEINTE POEMAS»

Muda, mi amiga,
sola en lo solitario de esta hora de muertes... [91].

Y tu silencio acosa mis horas perseguidas [92].

Innumerable corazón del viento
latiendo sobre nuestro silencio enamorado [93].

Ah silenciosa! [94].

87 *Veinte poemas* 1 (O. C., I, pág. 87).
88 *Veinte poemas* 3 (O. C., I, pág. 88).
89 *Veinte poemas* 14 (O. C., I, pág. 96).
90 Roberto Salama, *Para una crítica a Pablo Neruda*, op. cit., pág. 26
91 *Veinte poemas* 2 (O. C., I, pág. 88).
92 *Veinte poemas* 3 *(Ibíd.)*.
93 *Veinte poemas* 4 (O. C., I, pág. 89).
94 *Veinte poemas* 8 (O. C., I, pág. 92).

He dicho que cantabas en el viento
como los pinos y como los mástiles.
Como ellos eres alta y taciturna [95].

Ese silencio crea en el fondo de la presencia femenina una ausencia que le complace al poeta:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.

Me gustas cuando callas y estás como distante [96].

«Ausente», «ajena», «extraña», «lejana», son epítetos de los que constantemente se sirve el poeta para situar al ser amado en una zona incierta en la que presencia y ausencia son como sinónimos. Y cuando no es el sueño, es el recuerdo el que tiene el poder de hacer irreal a la mujer para no guardar de ella más que una imagen depurada, casi abstracta:

Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma [97].

El zumbido invisible y soñador de la abeja —abeja blanca, inmaterial— traduce, en el octavo poema, esta existencia con el modo irrealizante del recuerdo:

Abeja blanca, ausente, aún zumbas en mi alma.
Revives en el tiempo, delgada y silenciosa.
Ah silenciosa! [98].

La diáfana fragilidad de la mariposa —«mariposa de sueño» [99]—, la forma incierta del humo —«pregunta de humo» [100]—

---

[95] *Veinte poemas* 12 (O. C., I, pág. 95).
[96] *Veinte poemas* 15 (O. C., I, pág. 98).
[97] *Veinte poemas* 6 (O. C., I, pág. 90).
[98] *Veinte poemas* 8 (O. C., I, pág. 92).
[99] *Veinte poemas* 15 y 19 (O. C., I, págs. 98 y 101).
[100] *Veinte poemas* 11 y 14 (O. C., I, págs. 94 y 101).

son apropiadas para esta criatura de sueño sobre la que es difícil decidir, en la mayoría de los poemas, si el amor que inspira es actual o pasado, si está aquí o bien en otra parte. Inútil cuestión: el «aquí» está impregnado del «en otra parte» de mil maneras, como se patentiza si, haciendo abstracción por un instante de la mujer que se sitúa en el centro, examinamos el paisaje.

La reaparición del paisaje es el otro rasgo sobresaliente de los *Veinte poemas de amor*. En la noche del *Hondero entusiasta*, el mundo concreto se había desvanecido. Sólo permanecía ante los ojos del buscador de absoluto la inmensidad del cielo estrellado. En *Veinte poemas*, al mismo tiempo que el espacio del poema («Reduje estilísticamente, de una manera deliberada, mi expresión») [101], se reduce el espacio exterior y el paisaje vuelve a instaurarse.

EL PAISAJE EN LOS «VEINTE POEMAS»

Pablo Neruda en una conferencia que cita Margarita Aguirre [102], hizo confidencias que permiten situar geográficamente los paisajes de su libro.

> Me ayudó mucho a escribirlo un río y una desembocadura: el Río Imperial. Los *Veinte poemas* son el romance de Santiago con las calles estudiantiles, la universidad y el olor a madreselva del buen amor compartido. Los trozos de Santiago están escritos en la calle Echauren y la avenida de España y dentro del edificio del Instituto Pedagógico, pero el panorama es siempre el de las aguas y de los árboles del Sur.
>
> Los muelles de la «Canción desesperada» son los viejos muelles de Carahue y de Bajo Imperial. Son los tablones rotos y los maderos como muñones golpeados por el ancho río. El aleteo de gaviotas que allí se siente y sigue sintiéndose en aquella desembocadura.

101 *Algunas reflexiones* (O. C., II, pág. 1118).

102 Margarita Aguirre, *Genio y figura de Pablo Neruda*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1964, pág. 88.

No carece de importancia que la mayor parte de esos paisajes sean paisajes marinos. «Lo lejano» es la dimensión esencial de los *Veinte poemas,* y la soledad de las costas y los pontones —«Soledad cruzada de sueño y de silencio» [103]— es perceptible desde el primer al último verso del libro: es el lugar elegido por una melancolía que difumina todas las cosas, por un pensamiento que no se satisface más que con lo indeciso. La bruma [104], la lluvia [105] se suman además a eso «lejano», rompiendo el mundo de las formas y favoreciendo los sueños. Giuseppe Bellini [106] lee, en ese paisaje que el vacío acecha, los primeros síntomas del «procedimiento nerudiano que podremos definir como la desintegración del mundo... Ya estamos en presencia —afirma— del día de los desventurados» [107], del «desgarrador olor frío y ya el alba se levanta chorreando humores grises».

A decir verdad, la distancia existente entre la imprecisión romántica de los paisajes de los *Veinte poemas* y el universo desintegrado de *Residencia en la tierra* es considerable todavía. Lo que está claro es que el paisaje ya no es lo que, con frecuencia, era en *Crepusculario,* es decir, una simple digresión. Desde ahora tiene valor de significación. La manera como lo trata el artista está estrechamente relacionada con la manera como evoca a la mujer. El paisaje es, en los *Veinte poemas de amor,* el campo en el que se ejerce el misterioso poder de desmaterialización al que la mujer y el mundo están conjuntamente sometidos, y que se expresa, sobre todo, mediante dos elementos privilegiados: el viento y el crepúsculo.

---

103 *Veinte poemas* 13 (O. C., I, pág. 96).

104 *Veinte poemas* 3, 17, 18 y la *Canción desesperada* (O. C., I, págs. 88, 99, 100 y 104).

105 *Veinte poemas* 8, 14 (págs. 92 y 97).

106 G. Bellini, «El amor en la poesía de Pablo Neruda», Revista *Aurora,* 1964, op. cit.

107 Es el comienzo de un poema de *Primera Residencia en la tierra:* «Débil del alba».

EL VIENTO

El viento puebla el paisaje de unos doce poemas. Pero no es más que en tres —el cuarto, el once y el catorce— donde representa un papel verdaderamente activo.

Podríamos creer, al leer el cuarto poema [108], que es puramente descriptivo. Y tanto más cuanto que, de los veinte poemas del libro, es el único que no se hace confidente de amor alguno y no sitúa en escena ni a la mujer amada ni al propio poeta. Tres palabras tan sólo, en el sexto verso:

> Innumerable corazón del viento
> latiendo sobre *nuestro silencio enamorado* [109].

¿Descripción banal, en siete estrofas de dos versos, de un paisaje bajo el viento de la mañana? Sería así si el viento siguiera siendo hasta el final ese romántico pastor de sueños y de nubes, y ese cantor «orquestal y divino» que es en la primera mitad del poema. Pero están estos seis últimos versos:

> Viento que lleva en rápido robo la hojarasca
> y desvía las flechas latientes de los pájaros.
>
> Viento que la derriba en ola sin espuma
> y sustancia sin peso, o fuegos inclinados.
>
> Se rompe y se sumerge su volumen de besos
> combatido en la puerta del viento del verano [110].

Este viento ya no es convencional. A través de él, el poeta hace algo diferente de expresar poéticamente una simple percepción. Ha expresado inquietudes que enlazan el poema con el conjunto del libro. El amor, en primer lugar; con qué arte hace el poeta alusión a él al transformar en besos, en el penúltimo verso, las hojas arrastradas por el viento cuatro versos más arriba, y ello por medio de la imagen ambivalente de los

108 *Veinte poemas* 4 (O. C., I, pág. 89).
109 *Ibíd.* (El subrayado es mío).
110 *Ibíd.*

«fuegos inclinados», que nos remiten con simultaneidad al movimiento de las hojas a ras de tierra y al amor [111], cuyo elemento simbólico es el fuego en toda la poesía de Neruda. En segundo lugar, y asociada, como en todo el libro, al amor, la obsesión de lo inmaterial. Una imagen como la de la «ola», un verbo como «sumergirse», palabras como «sustancia», «volumen» pertenecen a un léxico propio ya del Neruda de la madurez y poseen, para un lector de *Residencia en la tierra,* una resonancia concreta: por encima de esas simples hojas que ruedan por el suelo, está la materialidad del mundo real amenazada por la acción destructora del viento, y, tras la identificación de «hojas» —«besos» también lo está, y ante todo, la perennidad del amor.

El poema número once [112] es, de igual modo, un poema de tempestad, pero nocturna. Esta vez, una mujer es el personaje central del poema. Más que descrita, su presencia está sugerida, de un modo extraño, en un estilo caótico y elíptico:

> Niña venida de tan lejos, traída de tan lejos,
> a veces fulgurece su mirada debajo del cielo.
> Quejumbre, tempestad, remolino de furia,
> cruza encima de mi corazón, sin detenerte.
> Viento de los sepulcros acarrea, destroza, dispersa tu raíz soñolienta.
> Desarraiga los grandes árboles al otro lado de ella.
> Pero tú, clara niña, pregunta de humo, espiga.
> Era la que iba formando el viento con hojas iluminadas.
> Detrás de las montañas nocturnas, blanco lirio de incendio,
> ah nada puedo decir! Era hecha de todas las cosas [113].

Es el instante que precede a la tempestad. La fantasía del poeta proyecta sobre el horizonte la imagen de un mujer;

---

[111] Un ejemplo parecido se encuentra en «La canción desesperada» (O. C., I, pág. 105):

> Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
> aún los racimos arden picoteados de pájaros.

[112] *Veinte poemas* 11 (O. C., I, pág. 94).

[113] *Ibíd.*

imagen que se confunde con ese paisaje grávido de ni se sabe qué espera, con los relámpagos que lo cruzan, con su resplandor que ilumina las hojas agitadas por el viento. El poeta desea que desaparezca ese viento de la tempestad que se acerca, cuyo juego suscita entre líneas la presencia tan caramente deseada, dándole fin a la espera asfixiante, y teme al mismo tiempo sus consecuencias devastadoras: que «el viento de los sepulcros» se lleve lejos su saqueo, que lleve a cabo en otra parte su labor mortal:

> Viento de los sepulcros acarrea, destroza, dispersa tu raíz soño-
> Desarraiga los grandes árboles al otro lado de ella. [lienta.
> Pero tú, clara niña... [114].

Pero que esta clara visión, ese sueño de amor sea salvado.

Volvemos a encontrar en el poema número catorce [115] contrapuestos del mismo modo, el viento y el amor:

> El viento. El viento.
> Yo sólo puedo luchar contra la fuerza de los hombres.
> El temporal arremolina hojas oscuras
> y suelta todas las barcas que anoche amarraron al cielo.
> Tú estás aquí. Ah tú no huyes.
> Tú me responderás hasta el último grito [116].

Contra esta amenaza incierta cuya expresión es el viento y que, en *Veinte poemas*, se cierne sobre cada objeto, cada ser, cada sentimiento, entregándolo a una muerte inevitable, no se lucha. La muerte. Vacilamos en pronunciar este nombre, ya que el propio poeta no lo emplea. Amado Alonso tiene razón cuando dice que esos veinte poemas no son fruto de la angustia, sino de la melancolía. El carácter indefinible de ese sentimiento concuerda perfectamente con la visión lánguida de un mundo que un indeterminado poder se esfuerza por hacer irreal. En la

---

[114] *Ibíd.*

[115] *Veinte poemas* 14 (O. C., I, pág. 96).

[116] *Id.*, pág. 97.

melancolía entra siempre algo de complacencia. Por ello, en lugar de ser causantes de angustia, esos amores irreales le placen al poeta. Enamorado en primer lugar de su propia ilusión, la alimenta en esos espectáculos naturales en los que, sin embargo, actúan las fuerzas destructoras que, más tarde, transmitirán su angustia a los versos de *Residencia en la tierra.* Entre ellas está el tiempo, que se reviste, en *Veinte poemas,* de la forma convencional, armoniosa y, por último, tranquilizadora, del crepúsculo.

EL CREPÚSCULO

Acaso mucho más que el libro precedente, al que daba título, *Veinte poemas de amor* es un «Crepusculario». Diez de los veinte poemas, con toda exactitud, se sitúan a la hora del crepúsculo. ¿Tradición romántica? Sin duda. Pero ella conducirá al poeta, al menos en un poema del libro, a descubrir un elemento que será fundamental para el conjunto de su poesía: el tiempo.

Falta decir que, en *Veinte poemas,* esta intuición queda subordinada a una meditación sobre el amor. Se reconoce el amor en el espectáculo del crepúsculo. Los incendios de la pasión hallan su réplica en los del ocaso que se convierte en el punto de partida de una reflexión sobre el objeto amado:

> Pensando, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes,
> enterrando lámparas [117].

El poema número diecisiete comienza y termina en torno a esta meditación que se contagia del atardecer. Su tema es, una vez más, esa ambigüedad de la mujer, que oscila entre presencia y ausencia y que la hace distante, inaccesible:

> Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa... [118].

Como en el primer poema del libro, se evoca un pasado aún reciente. Presente/ausente, la mujer era ya así en la época

[117] *Veinte poemas* 17 (O. C., I, pág. 99).
[118] *Ibíd.*

de la adolescencia, cuando no era más que un deseo inscrito en la inmensidad del horizonte marino:

> Pienso, camino largamente, mi vida antes de ti.
> Mi vida antes de nadie, mi áspera vida.
> El grito frente al mar, entre las piedras.
>
> .....
>
> Tú, mujer, qué eras allí, qué raya, qué varilla
> de ese abanico inmenso? Estabas lejos como ahora [119].

Irrumpirá entonces en el poema una imagen que va a resumir el carácter efímero de esos amores siempre socavados por una ausencia, algo así como la llama, que está acechada por el vacío. Esta imagen del incendio ya utilizada en *El hondero*, está, en esta ocasión, tomada del paisaje: el incendio es el del crepúsculo:

> Incendio en el bosque! Arde en cruces azules.
> Arde, arde, llamea, chispea en árboles de luz.
> Se derrumba, crepita. Incendio. Incendio.
> Y mi alma baila herida de virutas de fuego [120].

La evocación del crepúsculo se convierte en una respuesta a la pregunta central del poema: «¿Quién eres tú?». Condición precaria del amor. Esta comprobación está desprovista de desesperación; nos sorprende incluso ver que en ella cabe algo de alegría:

> Hora de la nostalgia, hora de la alegría, hora de la soledad,
> hora mía entre todas!
>
> .....
>
> Rodaba, alegre, triste, interminable, mi alma [121].

Como el sol que se pone, que extrae su fulgor de su propia agonía, el amor no es verdaderamente tal más que al ser presa del vacío irreductible de una ausencia. Y la mujer no está nun-

119 *Veinte poemas* 17 (O. C., pág. 99).
120 *Ibíd.*
121 *Id.*, pág. 100.

ca tan hermosa como envuelta en las «llamas mortales» —en el doble sentido de «sometidas a la muerte» y de «dispensadoras de muerte»— del crepúsculo.

En su llama mortal la luz te envuelve...

Es el segundo poema del libro [122]. Merece ser analizado con una atención muy especial. Efectivamente, si el crepúsculo simboliza en él, como en otros, la desmaterialización, esta última está ligada, en el espíritu del poeta, a la noción de tiempo. Es uno de los poemas difíciles de *Veinte poemas de amor*. Por lo tanto, lo citaremos completo:

En su llama mortal la luz te envuelve.
Absorta, pálida doliente, así situada
contra las viejas hélices del crepúsculo
que en torno a ti da vueltas.

Muda, mi amiga,
sola en lo solitario de esta hora de muertes
y llena de las vidas del fuego,
pura heredera del día destruido.

Del sol cae un racimo en tu vestido oscuro.
De la noche las grandes raíces
crecen de súbito desde tu alma,
y a lo exterior regresan las cosas en ti ocultas,
de modo que un pueblo pálido y azul
de ti recién nacido se alimenta.

Oh grandiosa y fecunda y magnética esclava
del círculo que en negro y dorado sucede:
erguida, trata y logra una creación tan viva
que sucumben sus flores, y llena es de tristeza.

«Así situada». En esta evocación de la presencia amada, la situación es esencial: en un cuadro definido —la puesta del sol—, a una hora definida —la del crepúsculo—. «Llama mortal... Hora de muertes», muere el día y parece que haya de

122 *Veinte poemas* 2 (O. C., I, págs. 87-88).

arrastrar todo consigo en su muerte. Como consecuencia, la mujer va a convertirse en la «pura heredera del día destruido». Ella garantizará la continuidad de la vida en medio de la muerte que reina [123]. No se conformará con servir de refugio a las últimas horas del día y con recoger en sí «las vidas del fuego», será el lugar de la transmutación de esas vidas en otras vidas. Fecundada por el sol antes de que desaparezca, parirá, en la penúltima estrofa, esas realidades nocturnas que portaba dentro de sí. En esta estrofa reaparece, bajo una forma algo enigmática, una imagen muy cara a Pablo Neruda, con la asociación de los tres elementos: «racimo - semilla - surco». Las oscuras galas de la mujer —«en tu vestido oscuro»— hacen de surco, y el racimo de sol, desgranándose en ellas, hace brotar las gigantescas raíces del árbol de la noche. Toda una población nocturna —«un pueblo pálido y azul»— es creada de esa forma por la presencia femenina con los materiales del día agonizante:

> Erguida, trata y logra una creación tan viva
> que sucumben sus flores, y llena es de tristeza [124]

EL NOVENO POEMA

No dejan de sorprendernos estos dos últimos versos. Su autor les ha dado la forma de una paradoja. Consiste en que la que se hizo, a la hora del crepúsculo, la cómplice del tiempo, es también su esclava. Está integrada naturalmente en esta rueda ineluctable de los días y las noches —«el círculo que en negro y dorado sucede»—, de manera que con la luz de ese día, es un poco de ella misma lo que acepta marchitarse y morir, para que nazca la noche. Pero el pacto armonioso que ella ha celebrado con lo inmaterial, aunque no se produce sin cierto deterioro de su ser y sin alguna tristeza, sin embargo, constituye

---

[123] Un poema de la *Primera Residencia en la tierra* desarrollará el mismo tema. Se trata de «Alianza (Sonata)» (O. C., I, pág. 174).

[124] *Veinte poemas* 2 (O. C., I, pág. 88).

una cierta forma de escapar a la angustia del tiempo responsabilizándose de él.

El mismo camino sigue otro poema que no podemos, por esa razón, dejar de relacionar con el precedente. Como él, además, difiere por la originalidad y la complejidad de su lenguaje de los demás poemas del libro. Es preciso citarlo también en su totalidad:

> Ebrio de trementina y largos besos,
> estival, el velero de las rosas dirijo,
> torcido hacia la muerte del delgado día,
> cimentado en el sólido frenesí marino.
>
> Pálido y amarrado a mi agua devorante
> cruzo en el agrio olor del clima descubierto,
> aún vestido de gris y sonidos amargos,
> y una cimera triste de abandonada espuma.
>
> Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única,
> lunar, solar, ardiente y frío, repentino,
> dormido en la garganta de las afortunadas
> islas blancas y dulces como caderas frescas.
>
> Tiembla en la noche húmeda mi vestido de besos
> locamente cargado de eléctricas gestiones,
> de modo heroico dividido en sueños
> y embriagadoras rosas practicándose en mí.
>
> Aguas arriba, en medio de las olas externas,
> tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos
> como un pez infinitamente pegado a mi alma
> rápido y lento en la energía subceleste [125].

De la «llama mortal», de la «hora de muertes» del poema que hemos intentado analizar en las páginas anteriores, parece ser eco, en el tercer verso de éste, «la muerte del delgado día». De nuevo el crepúsculo, y cargado de la misma significación temporal. En aquél, era la mujer la que asumía la dialéctica del día y de la noche, de la vida y de la muerte; en éste, es el poeta

[125] *Veinte poemas* 9 (O. C., I, pág. 93).

quien, deliberadamente, pone rumbo hacia la agonía del crepúsculo. «Dirijo», «Cruzo», «Voy»: en cada una de las tres primeras estrofas un verbo se hace vehículo de una voluntad. Esta voluntad, señalémoslo, es contradictoria. Acoge y, al mismo tiempo, rechaza la fugacidad del día que muere. La acoge porque es la única plenitud verdadera; la rechaza porque desea eternizar esa plenitud. Ahora bien, ello no es posible más que en el instante. Por ello es por lo que todas las contradicciones de que está tejido, «ebrio» - «dirijo, «cimentado» - «frenesí», «amarrado» - «devorante», «estival» - «vestido de gris y sonidos amargos», «lunar» - «solar», «ardiente» - «frío», hallan, en el centro del poema, su solución en este adjetivo cuyo valor es capital: «repentino». La «ola única» que cabalga el poeta, el «frenesí marino» en el que ha elegido albergarse, «el agua devorante» a la que se amarra son otras tantas imágenes de este momento cuya representación simbólica ha de extenderse al conjunto de esa mar por donde navega la imaginación del poeta. Basta, para convencerse de ello, observar cómo el poeta, en su última estrofa, opone otras aguas, superficiales («aguas arriba») y exteriores, si puede decirse («olas externas»), a las profundas corrientes temporales de las otras estrofas. El acto erótico sugerido por los cuatro últimos versos no ha sido más que el origen del viaje que ha expresado, más allá de los gestos del amor, un realizarse en lo absoluto. Que ese realizarse no se ha limitado a la pasión amorosa es indudable, y constituye la mayor originalidad de ese poema en relación con el segundo poema del libro en el que, a través de la mujer, el amor era el único que neutralizaba el tiempo.

En este noveno poema, y por primera vez en la obra de Pablo Neruda, la experiencia amorosa se confunde con la experiencia poética. La ambivalencia poética de la palabra «rosas» indicada con acierto por Amado Alonso permite, cuando menos, aventurar una hipótesis [126]:

---

126 En *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (pág. 207): «Rosa y rosales son símbolos de lo hermoso de la vida, a veces asociados de modo vario con el amor y su hermosura, y también con lo poéticamente valioso,

Y embriagadoras rosas prácticándose en mí [127].

Ese audaz gerundio [128] no expresa sólo el entusiasmo erótico: traduce esa efervescencia de todo el ser, que acompaña a la creación poética. Y finalmente, sin recurrir a los símbolos, ¿no es significativo que ese poema sea el único de todo el libro que sugiera un paisaje puramente imaginario? En otros poemas, hubiéramos encontrado sin sorprendernos la comparación:

frescas caderas como islas blancas y dulces [129].

Pero, esta vez, el poeta ha invertido la metáfora. Al describirse

dormido en la garganta de las afortunadas
islas blancas y dulces como caderas frescas [130]

traslada nuestra imaginación más allá de la simple contemplación de la belleza femenina, e instaura el paisaje del estricto sueño poético.

Esta asociación, en el noveno poema, de las tres experiencias del amor, del tiempo y de la creación poética no se repite en el libro. Pero es el signo de la maduración, en el interior de *Veinte poemas*, de esa tentativa decisiva que será la *Tentativa del hombre infinito*. Ese signo no está completamente aislado. Si el segundo y el noveno poemas no se nos muestran como obras que continúan el pasado, sino como poemas que anuncian un comienzo, ello no significa que las inquietudes que en ellos se expresan estén ausentes de los otros poemas del libro. En casi todo él hemos creído descubrir, sea en la evocación del paisaje o en la de la mujer amada, una obsesión por lo

---

pues es frecuente en Pablo Neruda —y no sólo en él— la identificación del amor y poesía». Añadiremos que Amado Alonso cita como ejemplo el poema que aquí comentamos.

127 *Veinte poemas* 9 (O. C., pág. 93).

128 Si es normal, en efecto, que el participio pasado «dividido» tenga valor de adjetivo, no lo tiene el gerundio, sin embargo.

129 *Veinte poemas* 9 (O. C., I, pág. 93).

130 *Ibid.*

inmaterial cuyas causas son imprecisas. Nuestra hipótesis es que el tema destinado a convertirse, a partir del libro siguiente, en el fundamental de la obra de Pablo Neruda —es decir: el tiempo—, se deja ya adivinar en esta obsesión, aunque ningún poema haga alusión directamente a ello [131].

No es algo casual, nos parece, el que los dos poemas que abordan con mayor franqueza el tema del tiempo —el segundo y el noveno— sean los únicos [132] que testimonian la búsqueda de un lenguaje poético nuevo. La intuición de la temporalidad está, tanto en Pablo Neruda como en muchos otros poetas, en relación con la de los problemas de la creación poética, y será uno de los fundamentos de la *Tentativa del hombre infinito* la exploración de esa relación ya vislumbrada en los *Veinte poemas*. Comparemos, a título de ejemplo, esos versos del poema trece:

> Yo que viví en un puerto desde donde te amaba.
> La soledad cruzada de sueño y de silencio.
> Acorralado entre el mar y la tristeza.
> Callado, *delirante*, entre dos gondoleros inmóviles.
>
> Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
> Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido.
> *Así como las redes* no retienen el agua.
> Muñeca mía, apenas quedan *gotas temblando*.
> Sin embargo, algo canta entre estas palabras *fugaces* [133].

con los de *Tentativa del hombre infinito*:

> ay me sorprendo canto en la carpa *delirante*
> como un equilibrista enamorado o el primer *pescador*
> pobre hombre que aíslas *temblando como una gota*
> *un cuadrado de tiempo* completamente inmóvil [134].

---

[131] La palabra «tiempo» no se pronuncia más que una vez: en el octavo poema, y a propósito del recuerdo: «Revives en el tiempo, delgada y silenciosa».

[132] Estamos tentados, igualmente, de citar los poemas once y diecisiete. Pero su escritura elíptica, nerviosa, desarticulada, rompiendo la armonía un poco convencional que caracteriza a la mayoría de los poemas, los sitúa netamente en la tradición artística del *Hondero entusiasta*.

[133] *Veinte poemas* 13 (O. C., I, pág. 96). (El subrayado es mío.)

[134] *Tentativa* (O. C., I, pág. 117). (El subrayado es mío.)

En uno y en otro, el acto poético está subordinado a las sensaciones temporales. En los dos poemas, Neruda ha recurrido a la misma imagen del poeta-pescador, cuya actividad —delirante— consiste en inmovilizar, bajo la forma de un poema, la fugacidad del instante. Las gotas de agua que, en los versos de los *Veinte poemas,* temblaban, inciertas, en las mallas de la red, se han convertido en el lenguaje más elaborado de *Tentativa,* en ese poema-pez, en ese «cuadrado completamente inmóvil», pero todavía tembloroso [135] de sus profundos orígenes temporales.

Pero nos estamos anticipando. Este último ejemplo no tenía otra finalidad que la de mostrar la gran importancia de esa intuición del tiempo disimulada bajo la gracia un tanto aderezada de los *Veinte poemas de amor.* Libro de transición, como habíamos dicho; libro en que el poeta, en su búsqueda, parece concederse una tregua. Ya hemos visto cuán fecunda ha podido resultar esa tregua. Todo está dispuesto, de ahora en adelante, para una nueva «tentativa», o más exactamente, para enlazar con la tentativa precedente. Antes de tocar a su fin, el libro nos ofrece una última imagen del poeta: ha tomado de nuevo su honda, y, de nuevo, entona la vieja tonada:

> Ah más allá de todo. Ah más allá de todo.
> Es la hora de partir. Oh abandonado! [136].

---

[135] Es evidente que «temblando como una gota» califica a «un cuadrado de tiempo» y no «al pescador».

[136] *Veinte poemas:* «La canción desesperada» (O. C., I, pág. 106).

Capítulo II

LA *TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO* Y SU FRACASO

I. «TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO» (1925-1926)

> Yo he mirado siempre la *Tentativa del hombre infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal [1].
>
> «UNO DE LOS VERDADEROS NÚCLEOS DE MI POESÍA...»

Es un hecho que en el campo de las formas poéticas, este libro representa una ruptura decisiva con todo lo que le precede en la obra de Neruda.

Tentativa del hombre infinito es el crisol donde se ha elaborado el lenguaje de *Residencia en la tierra* [2]. Dejando de lado los problemas del lenguaje poético, que no conciernen directa-

---

[1] *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos* (O. C., II, página 1118).

[2] Lo demuestra de manera harto convincente Hernán Loyola en un notable análisis de *Tentativa («Tentativa del hombre infinito», 50 años después,* Casa de Ediciones de la Academia de Ciencias de Hungría, 1975), cuya publicación fue, desafortunadamente, posterior a la redacción de este capítulo.

mente a este estudio, sin embargo, hay que abordar, aunque no sea más que superficialmente, los que plantea la estructura de este libro, extraño y de difícil acceso, del que dice su autor con razón que es «extraordinariamente personal».

Esta masa verbal, desprovista de puntuación alguna, que constituye la *Tentativa*, ¿debe ser considerada como un único y largo poema, o bien como una colección de poemas que el autor, por descuido, hubiera olvidado titular o numerar, tal como había hecho en sus dos obras precedentes? Ni es posible eludir esta pregunta —pues condiciona la lectura del libro en su conjunto—, ni responder a ella con exactitud. Existen, sin duda, «pasarelas» [3] entre tal y tal parte del poema, que nos inducen a creer que el poeta concibió, en algún momento, el proyecto de un poema único. Pero la coexistencia de estilos poéticos diferentes [4] y, sobre todo, la dificultad de deducir lo que podría ser un plan o una estructura de conjunto del poema hacen que esta hipótesis sea aventurada. ¿Acaso no podemos suponer que se haya añadido al poema inicial poemas de inspiración paralela? El libro, en su estado actual, se presentaría entonces como una serie de quince poemas [5], dotada de una sólida unidad te-

[3] En especial entre los poemas —si los numeramos para mayor comodidad— 1, 2, 3 y 5, que emplean idéntico decorado natural e idéntico personaje: el «emisario»; entre los «barcos» de los poemas 1, 3, 4 y 5 y de los poemas 9 y 11; entre los trenes del poema 3 y del poema 5; entre los pescadores del poema 11, del poema 13 y del poema 15.

[4] Los poemas 1, 2 y 5 están calcados, en cuanto a la composición, del poema 5 del *Hondero entusiasta* y de algunos de los *Veinte poemas de amor*.

[5] Es preciso advertir que la compaginación de *Tentativa* en las *Obras Completas* es defectuosa. La división de las distintas partes del poema debe ser restablecida como sigue (no indicaremos más que el primer verso de las partes que hemos numerado):

I. «Hogueras pálidas revolviéndose...»
II. «Ciudad desde los cerros entre la noche de hojas...»
III. «Oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes...»
IV. «Estrella retardada entre la noche gruesa...»
V. «Tuerzo esta hostil maleza mecedora de los pájaros...»
VI. «No sé hacer el canto de los días...»
VII. «Torciendo hacia ese lado o más allá...»

mática. Ésta le conferiría al conjunto del libro un carácter «cíclico» —por recoger la expresión del propio Neruda— que no tendría un libro de poemas corriente, sin que, sin embargo, cada poema de *Tentativa* sostenga una relación lógica y cronológica con el que le precede y con el que le sigue. Con otras palabras, nada más alejado de un «relato» o de una «crónica» que esta serie de aproximaciones a un cierto ideal poético y vital, o, si se prefiere, esta serie de variaciones sobre un tema único: el infinito. Pues no son sólo las investigaciones formales de las que da muestras, las que autorizan a considerar ese libro —de acuerdo con el propio poeta— como uno de los verdaderos «núcleos» de la obra nerudiana: si rompe con el lenguaje hasta entonces utilizado, es porque en él se sitúa el punto final de las inquietudes que hemos percibido en *Crespusculario*, *El hondero entusiasta* y *Veinte poemas de amor* y que convergen hacia un tema capital: el tiempo. Al integrar la problemática del tiempo es cuando se establece, de forma definitiva, la búsqueda del infinito.

DEL CREPÚSCULO A LA NOCHE INTEMPORAL

La contemplación del crepúsculo había dado origen, en *Veinte poemas*, a la intuición de esa ley implacable a la que el tiempo somete a los hombres, los objetos y los propios sentimientos. ¿No eran los límites temporales, los límites que, en su entusiasmo, había intentado transgredir en vano el *Hondero*? Lo que era una simple intuición se convierte, desde la primera página de *Tentativa del hombre infinito*, en una certeza.

VIII. «Cuando aproximo el cielo con las manos...»
IX. «Al lado de mí mismo señorita enamorada...»
X. «Ésta es mi casa...»
XI. «Admitiendo el cielo profundamente...»
XII. «A quién compré en esta noche la soledad que poseo...»
XIII. «Veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora...»
XIV. «El mes de junio se extendió de repente en el tiempo con seriedad y exactitud...»
XV. «Devuélveme la grande rosa la sed traída al mundo...»

El libro empieza, como tantos poemas del libro precedente, ante el crepúsculo. El sol se pone en la ciudad:

> ciudad desde los cerros en la noche los segadores duermen
> debatida a las últimas hogueras
> pero estás allí pegada a tu horizonte
> como una lancha al muelle lista para zarpar lo creo
> antes del alba [6].

Esta ciudad, así como sus habitantes, es presa, literalmente, del ocaso. Desde lo alto de la colina en que se halla, el poeta escapa a este incendio natural:

> Ahí pasan ardiendo sólo yo vivo [7].

Pues para él, como para la ciudad, que de lejos semeja una barca amarrada a las orillas de la sombra, hay —«Pero estás allí...»— esta posibilidad: el océano nocturno tan cercano, embarcar, la salvación [8].

También, al final del segundo poema [9], es a la noche a la que acude el poeta para que le comunique —«Anúdame tu cinturón

---

[6] *Tentativa* (O. C., I, pág. 109).

[7] *Ibid.*

[8] Hallamos también el tema del embarcarse en un poema de *Crepusculario*, en el que la noche desempeña la misma función de arca salvadora, a la hora del crepúsculo:

> Se muere el universo de una calma agonía
> .....
> Y por la vastedad del vacío van ciegas
> las nubes de la tarde, como barcas perdidas
> que escondieran estrellas rotas en sus bodegas.
>
> Y la muerte del mundo cae sobre mi vida.
>
> (O. C., I, pág. 69).

[9] *Tentativa* (O. C., I, pág. 110). El poema 2 es, de toda evidencia, otra versión del poema quinto del *Hondero entusiasta* (O. C., I, pág. 163). Es preciso señalar, sin embargo, que la «pasión delirante» se manifiesta en él despojada, esta vez, de toda referencia al sentimiento amoroso. Por otra parte, el poeta en la segunda versión no duda en romper el hilo sintáctico del discurso: Hay que buscar cinco versos más arriba el sujeto del verbo «tambalear», esto es: «mi corazón». Se pueden citar otros

de estrellas esforzadas»[10]— la persistencia de las estrellas. De la misma manera, en el tercer poema[11], soñará con fundirse con sus «minerales indestructibles»[12], y deseará, para su corazón, una fuerza que no esté socavada por el poder destructor del tiempo:

> Y que toda fuerza en él sea fecunda[13].

La elección de la noche como salida frente a la muerte del crepúsculo no se produce sin vacilaciones. Supone, efectivamente, dar un salto a lo desconocido. El poema 4 («Estrella retardada...») describe ese momento decisivo de la preferencia de la noche sobre el día.

> estrella retardada entre la noche gruesa los días de altas velas
> como entre tú y tu sombra se acuestan las vacilaciones
> embarcadero de las dudas bailarín en el hielo sujetabas crepúsculos
> tenías en secreto un muerto como un camino solitario
> divisándote entonces resaltan las audaces te trepas a las luces
> emigrando
> quien recoge el cordel vacíos malecones y la niebla

---

ejemplos de ese procedimiento. Como en el poema 3 («Oh matorrales...», O. C., I, pág. 110) el verso: «Procrea tú amárrate a esa proa de minerales azules», debe leerse del siguiente modo: «(La noche) procrea minerales azules; amárrate tú a esa proa». Para terminar, el poema 5 (O. C., I, página 101) aísla de manera audaz en extremo el pronombre «lo» (penúltimo verso) de su antecedente «tren de luz» (verso 4). La lectura que proponemos de ese poema es: la imagen del tren de constelaciones está continuada por la de la noche-túnel y por el verbo «ulular». La inmensidad del cielo es el lugar adonde van a perderse los anhelos del poeta. Por los raíles fríos de las estrellas avanza, infatigable locomotora, «el animal de la noche», prosiguiendo su camino intermitente pero implacable («sin muchas treguas») hacia el infinito.

10 *Tentativa* (O. C., I, pág. 110).

11 *Ibíd.*

12 Un poema de *Residencia en la tierra*, «Serenata» (O. C., I, pág. 186), recoge, en sus dos últimos versos, la misma idea:

> Oh noche, mi alma sobrecogida te pregunta
> desesperadamente a ti por el metal que necesita.

13 *Tentativa* (O. C., I, pág. 110).

tu espigón de metales dolientes de bruces al borde de las
aguas el tiempo persiguiéndote
la noche de esmeraldas y molinos se da vueltas la noche
de esmeraldas y molinos

qué deseas ahora estás solo centinela
corrías a la orilla del país buscándolo
como el sonámbulo al borde de su sueño
aproxímate cuando las campanas te despierten
ataja las temperaturas con esperanzas y dolores [14].

El poeta se ha identificado con el paisaje crepuscular: es semejante a ese sol que sobrevive en el horizonte, que invade ya la noche. Prolongación del día, «estrella retardada...», sus propias «vacilaciones...» «dudas...» se confunden con la incertidumbre de los últimos fuegos del día (esta identificación es completa en la imagen del séptimo verso: «espigón de metales dolientes»). De esa manera, como el crepúsculo, el poeta se vuelve «embarcadero de las dudas», tentado todavía por el vano y difícil empeño de retener el día que se va («sujetabas crepúsculos»), a riesgo de portar dentro de sí ese día muerto, como un camino solitario esconde un cadáver («tenías en secreto...»). La audacia triunfará sobre la melancolía («resaltan las audaces...») y el poeta optará por emigrar con las últimas luces («te trepas a las luces...»). Al final de la primera estrofa, la tan deseada nave de la noche llega a tiempo de substraer al poeta perseguido por el tiempo a la melancolía dolorosa del crepúsculo.

Los primeros versos de *Tentativa* lo dicen con claridad: en la medida en que, poniendo fin a las angustias del crepúsculo, deja abolido el tiempo, la noche permite que el poeta sea ese «ser sin recuerdos» [15] que escapa provisionalmente de su mortal dominio. La tentativa del hombre infinito está comprendida, en su totalidad, en esta antigua locura de los hombres: querer «detener el vuelo del tiempo». Es lo que expresará con una imagen muy elocuente, el penúltimo poema:

[14] *Ibíd.*, págs. 110-111.
[15] *Tentativa* (O. C., I, pág. 111).

el movimiento rápido del día igual al de las manos que
detienen un vehículo [16].

Al igual que será elocuente, en relación con ello, el grito final del poema:

Espérame donde voy ah el atardecer
la comida las barcarolas del océano oh espérame
adelantándote como un grito atrasándote como una huella
oh espérate
sentado en esa última sombra o todavía después
todavía [17].

Terminará el libro como había comenzado: con una partida. Desgarrado por una perpetua insatisfacción temporal, dividido por las dos dimensiones temporales contradictorias, intentará establecer una vez más ese «todavía» entre los dos vacíos que ahondan, río arriba y río abajo del tiempo, el pasado y el futuro. De nuevo intentará eternizar el instante.

El poeta esperaba hasta entonces —en *El hondero entusiasta* especialmente— que fuera el amor el que obrara ese milagro. ¿Es así también en la época de la *Tentativa del hombre infinito?* No es seguro.

LA MUJER EN «TENTATIVA»

Es digno de ser señalado que, de los quince poemas que componen el libro, cuatro solamente (los poemas 7, 8, 9 y 12) hacen alusión a ese sentimiento, y de una manera ambigua a veces. Por supuesto, la mujer que había sido el centro de la primera aventura no está ausente de esta segunda *Tentativa*: el poema 7 no puede recordarlo de modo más explícito:

torciendo hacia ese lado o más allá continúas siendo mía [18].

Y, en el mismo poema, su imagen se inscribe en el tema del hacerse a la mar:

---

[16] *Id.*, pág. 117.
[17] *Id.*, pág. 118.
[18] *Id.*, pág. 112.

Sin embargo eres la luz distante que ilumina las frutas
y moriremos juntos
pensar que estás ahí navío blanco listo para partir
y que tenemos juntas las manos en la proa navío siempre
en viaje [19].

Debe sentirse todo el peso del «sin embargo» que introduce la evocación: la mujer, en *Tentativa*, recobra, con gran frecuencia, el papel que había tenido en otros libros, de consoladora después del fracaso:

A ti te reconozco pero lejos apartada
inclinado en tus ojos busco el ancla perdida [20].

No está su sitio, esta vez, en el barco nocturno, tanto al lado del poeta, como tras él, cual Eurídice que sigue a Orfeo, con la diferencia, no obstante, de que, para este Orfeo de las estrellas, mirar hacia atrás es una forma de escapar a las desgracias:

Párate sombra de estrella en las cejas de un hombre
a la vuelta de un camino
que lleva a la espalda una mujer pálida de oro parecida
a sí misma [21]
.....
y por eso te alabo seguidora de mi alma mirándote hacia
atrás
te busco cada vez entre los signos del regreso [22].

Podemos preguntarnos por qué razones no está presente ya el amor desde el principio del viaje en *Tentativa del hombre infinito*. El poema 7 permite aventurar, con prudencia, una hipótesis.

El poema se inicia en un viento grande en el que parecen fundirse, como en los tiempos del *Hondero*, el amor y el sentimiento del infinito:

---

19 *Id.*, págs. 113-114.
20 *Id.*, pág. 115.
21 *Id.*, pág. 116.
22 *Id.*, pág. 115.

el viento de lo alto cimbra la sed de tu presencia [23].

Podríamos creer entonces que el amor por sí solo va a obrar el más grande milagro: el cumplimiento fuera del tiempo:

en su reloj profundo la noche aísla horas [24].

Pero inmediatamente surge un «sin embargo» que destruye la ilusión:

sin embargo teniéndote entre los brazos vacilé
algo que no te pertenece desciende de tu cabeza
y se te llena de oro la mano levantada [25].

¿Qué ha sucedido? Esta mujer, como la del segundo de los *Veinte poemas*, en el que nos hacen pensar esos versos irresistiblemente, está habitada por el crepúsculo y amenazada en mayor medida que aquélla por el tiempo. De ahí esa vacilación («vacilé»), ese retroceso un poco despavorido del poeta. Si el amor tiene una posibilidad de existir es fuera del tiempo, lejos de ese crepúsculo devastador evocado en los siguientes versos, en ese «en otra parte» sugerido soñadoramente al final del poema:

en otra parte lejos lejos existen tú y yo parecidos a nosotros
tú escribes margaritas en la tierra solitaria

es que ese país de cierto nos pertenece
el amanecer vuela de nuestra casa [26].

Como él mismo es presa del tiempo, el amor no lograría ser un medio de escapar a él. Acaso esto explique por qué el amor no tiene en *Tentativa* más que una importancia secundaria. Para luchar contra el tiempo, se preferirá el acto poético al acto erótico.

---

23 *Id.*, pág. 112.
24 *Ibíd.*
25 *Ibíd.*
26 *Ibíd.*

POEMA SOBRE EL POEMA

La gran novedad introducida por la *Tentativa del hombre infinito* —y, sin duda, el secreto de la asombrosa juventud de ese libro escrito hace casi cuarenta años— es la integración en la trama del poema de una reflexión sobre la escritura poética. Un hombre solo ante el papel en blanco, enfrentado a la infinidad de posibilidades del poema; ésta es la situación a la que, repetidamente, se nos lleva; éste es el aspecto más profundo —en nuestra opinión— de ese viaje al fondo de lo absoluto.

El poeta subraya, en primer lugar, la extrema dificultad inherente al acto de crear y no hace más que reflejar la dificultad que tenemos para penetrar en el poema. Pablo Neruda está en lo justo al extrañarse [27] de que se haya podido encontrar una proximidad entre *Tentativa*, esa búsqueda a tientas en la noche de las palabras, y el arte cerebral de Vicente Huidobro en *Altazor:*

> Basta leer mi poema *Tentativa del hombre infinito*, o los anteriores, para establecer que, a pesar de la infinita destreza, del divino arte de juglar de la inteligencia y del juego intelectivo que yo admiraba en Vicente Huidobro, me era totalmente imposible seguirlo en ese terreno, debido a que toda mi condición, todo mi ser más profundo, mi tendencia y mi propia expresión, eran antípodas de esa misma destreza de Huidobro. *Tentativa del hombre infinito*, experiencia frustrada de un poema cíclico, muestra precisamente un desarrollo en la oscuridad, un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definirlas: todo lo contrario de la técnica y de la poesía de Vicente Huidobro que juega iluminando los más pequeños espacios [28].

Ese poema, renonoce Neruda, constituye un constante esfuerzo por superar la obscuridad o el silencio:

---

[27] Se trata del crítico chileno Jorge Elliot.
[28] *Algunas reflexiones...* (O. C., II, pág. 1119).

> Y ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va, paso a paso, encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino [29].

El quinto poema de *Tentativa del hombre infinito* («Tuerzo esta hostil maleza...») le concede un puesto importante a la descripción de la dificultad del acercamiento:

> tuerzo esta hostil maleza mecedora de los pájaros
> emisario distraído oh soledad quiero cantar
>
> soledad de tinieblas difíciles mi alma hambrienta tropieza
> tren de luz allá arriba te asalta un ser sin recuerdos
>
> araño esta corteza destrozo los ramales de la hierba
> y la noche como vino invade el túnel [30].

La circunstancia evocada en el segundo poema («Tendido sobre el pasto...») [31] desempeña, en el quinto, una función simbólica. Se ha subrayado, de manera insólita, el simple gesto de separar hierbas o ramas, para poder contemplar el cielo. «Tuerzo», «araño», «destrozo» son verbos —sobre todo el segundo— cuya significación aparece como desproporcionada, y que llevan la acción mucho más allá de su intención primitiva. Por otra parte, dada la asociación que a menudo establece Pablo Neruda en obras del mismo período, entre la inspiración poética y la presencia de los pájaros [32], la palabra «pájaros» podría no ser

[29] *Ibid.*

[30] *Tentativa* (O. C., I, pág. 111).

[31] *Id.*, pág. 109.

[32] He aquí tres ejemplos extraídos de *Veinte poemas*, *Tentativa* y *Anillos*, que es un libro de prosas poéticas escrito en la misma época:

> Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
> Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido.
> (*Veinte poemas* 13, O. C., I, pág. 96.)

> En el fondo del cielo entonces aparecen los pájaros como letras.
> (*Tentativa*, O. C., I, pág. 116.)

> ... tristemente, extendiendo lazos de infinitos, corre a cazar los pájaros que el alba despierta.
> (*Anillos*, «T.-L.», en O. C., I, pág. 150.)

una referencia de carácter puramente circunstancial. Finalmente, se advierte el cuidado que ha tenido el poeta en relacionar esta serie de gestos con el deseo de cantar en la primera estrofa («quiero cantar»), con la conquista del infinito en la segunda («tren de luz allá arriba te asalta un ser sin recuerdos») y con la comunión con la noche en la tercera («y la noche como vino invade el túnel»). Difícil búsqueda la poética. ¿Inútil? Recordamos que, ya en un poema de *Crepusculario* [33], se preguntaba a propósito de ello el poeta. El canto cósmico que constituye el sexto poema refleja una interrogación idéntica, idéntico desaliento:

> Para qué decir eso tan pequeño que escondes canto
> pequeño [34].

Esta sensación de impotencia de abarcarlo todo y de reunirlo todo en el seno de una «poesía aglomerativa», o más aún «cíclica», ese sentimiento de la imposibilidad de un proyecto poético totalizador suscita en el alma del poeta dos reacciones contradictorias y, sin embargo, indisociables: entusiasmo y desesperación:

> Oh noche mía en mi hora *furiosa* y *doliente* [35].
>
> ataja las temperaturas con *esperanzas* y *dolores* [36].
>
> mi alma *en desesperanza* y *en alegría* quien golpea
> frente a lo inaccesible... [37].
>
> todas las cosas suben a un gran silencio
> y él *se desesperaba* inclinado en su borde
> *sostenías una flor dolorosa*

---

[33] Frente a la furia del mar son
inútiles todos los sueños.
Para qué decir la canción
de un corazón que es tan pequeño?
(*Crepusculario:* «Playa del sur», en O.C., I, pág. 73.)

[34] *Tentativa* (O.C., I, pág. 111).

[35] *Id.*, pág. 110 (el subrayado es mío).

[36] *Id.*, pág. 111 (el subrayado es mío).

[37] *Id.*, pág. 111 (el subrayado es mío).

entre sus pétalos giraban los días margaritas de pilotos
decaídos [38].

Hay sobrados motivos para esa desesperación: no se trata ya, como todavía era el caso en la mayoría de los *Veinte poemas*, de expresarse a sí mismo a través de una realidad ya existente, sino de suscitar, a partir de la nada nocturna, una realidad inédita, apenas presentida por su propio creador: el poema. Es, realizado por vez primera, el sueño del «Hondero» de «hacer parir la noche», y al que hace alusión el sexto canto en términos parecidos:

Preñé entonces la altura de mariposas negras mariposa
medusa
aparecían estrépitos humedad nieblas
y vuelto a la pared escribí
oh noche huracán muerto... [39].

Ciertos pasajes de *Tentativa del hombre infinito*, que figuran entre los más hermosos, nos inician en ese misterio de la génesis del poema, del nacimiento del canto desde las regiones profundas del silencio. Por ejemplo, éste, gracias al que asistimos a la botadura del poema —¿cómo no pensar, pues, en el «Bateau ivre» de Rimbaud?—, a ese momento decisivo en el que, girando su proa hacia lo inexplorado, irresistiblemente, se hace a la mar:

Admitiendo el cielo profundamente mirando el cielo estoy
pensando
con inseguridad sentado en ese borde
oh cielo tejido con aguas y papeles
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir
arrastrado por la respiración de mis raíces
inmóvil navío ávido de esas lenguas azules
temblabas y los peces comenzaron a seguirte

---

38 *Id.*, pág. 114 (el subrayado es mío).
39 *Id.*, págs. 111-112.

tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías
cantar
querías cantar sentado en tu habitación ese día [40].

Poema sobre el poema. No se contempla el cielo en sí. En el primer verso no es más que ese espacio vacío en el que se inscribirá el canto: «Admitir el cielo profundamente»: hacer que ese vacío sea disponible, convertirlo en el lugar de una espera. La «inseguridad» experimentada por el creador procede de ahí, de esa disponibilidad infinita. Es el instante en el que todos los poemas son aún posibles. ¿Quién escoge? El poeta ha hecho cuanto de él dependía: esa tarde, en lugar de salir, ha decidido sentarse a su mesa, ante el papel en blanco. También depende de él ese «gesto de hablar» que precede a la palabra —«comencé a hablarme en voz baja»—, ese encantamiento que precede al habla. «Confiad, aconsejaba André Breton, en el carácter inagotable del murmullo» [41]. Lo demás, es la aventura, el total abandono a esta parte ignorada de sí mismo que tal vez revelará el poema. Todavía es preciso que logre alcanzar el alta mar del delirio poético: «Tirabas a cantar con grandeza»... El poema queda a merced de la bajada de tensión poética por medio de la cual el silencio —el vacío, el frío— volvería a instalarse:

Pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana
un cordel delirante iba a romper tu frío [42].

El interés de esos dos versos radica ante todo en el hecho de que nos introducen en los bastidores de un arte de la poética. ¿Cómo recobrar el discurso poético cuando su caudal amenaza secarse? Es también André Breton quien, en el *Premier Manifeste*, se había planteado esa cuestión y la había resuelto con un consejo que se ha hecho famoso:

Si amenaza instaurarse el silencio a poco que hayáis cometido una falta: una falta, digamos, de atención, romped sin vacilar con

[40] *Id.*, págs. 114-115.
[41] André Breton: *Premier manifeste du surréalisme.*
[42] *Tentativa* (O. C., I, pág. 115).

una línea demasiado clara. A continuación de la palabra cuyo origen os parezca sospechoso, poned cualquier letra, la letra L, por ejemplo, siempre la L, y regresad a lo arbitrario imponiendo esta letra como inicial de la palabra que siga.

¿Conocía Pablo Neruda, cuando escribía *Tentativa*, el *Primer Manifiesto*, que data de 1924? No es seguro, y, además, poco importa: la «escritura automática» de los surrealistas no es otra cosa que la sistematización del fenómeno de la «inspiración» poética. Sin embargo, es interesante comprobar que el procedimiento propuesto para reavivar esta última cuando muestra que decae —o, según la imagen utilizada por el poeta, la cuerda delirante que va a romper el frío silencio que repentinamente se ha adueñado de la campana—, recuerda por su rareza los métodos habituales en los surrealistas:

Se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella
cantándole mi alma me pertenece [43].

«Hablar por hablar» es un medio de recobrar la actividad poética; afirmarse como sujeto hablante, un medio de reencontrarse a sí mismo para el poeta.

Esa misma arbitrariedad reina en el nacimiento del poema trece. En los dos primeros versos zumba una abeja tanto más insólita cuanto que es, según declara el poeta, «inexistente». Sólo está ahí para establecer ese silencio que precede a la creación y en el que, progresivamente, cristalizará el poema:

Veo una abeja rondando no existe esa abeja ahora
pequeña mosca con patas lacres mientras golpea cada vez
tu vuelo
inclino la cabeza desvalidamente [44].

También esta vez, es en el instante anterior a la creación, el de todas las incertidumbres, en el que el poema se sitúa. ¿Qué decir? ¿Qué palabras pronunciar? El adverbio «desvalidamen-

[43] *Ibid.*
[44] *Id.*, pág. 116.

te» es el eco del «con inseguridad» del texto estudiado precedentemente. Es la misma angustia, y consiste, ante todo, en lo que hablar tiene de irreversible. La primera palabra condiciona la totalidad del poema, y este último la subjetividad por entero. El poeta elige, aquí también, dar al poema, como tema, su propia escritura:

> Sigo un cordón que marca siquiera una presencia
> una situación cualquiera [45].

El silencio se materializa, se hace lenguaje:

> Oigo adornarse el silencio con olas sucesivas
> revuelven vuelven ecos aturdidos entonces canto en alta voz
> párate sombra de estrella... [46].

En el contexto de este esfuerzo por asir el poema en su nacimiento, al cual acaba de permitirnos asistir el comienzo de los poemas once y trece, la supresión de la puntuación pierde su gratuidad y se convierte en la manifestación de un tiempo específicamente poético [47]. Ella nos muestra el largo camino recorrido desde *El hondero entusiasta* en el que se podía observar el fenómeno inverso: la esclavitud de la puntuación que era el síntoma de una impotencia —que traducía el mito mismo del Hondero— de perpetuar el impulso poético, de mantener en el cénit de la curva la piedra entusiasta, el poema. ¿No era significativo el propio hecho de haber recurrido a un mito? El mito es exterior en relación con su objeto. De igual manera, el poeta, en *El hondero entusiasta*, permanecía fuera de la noche y, desde el exterior, sondeaba su inmensidad. El hacerse a la mar evocado en numerosas ocasiones en *Tentativa* corres-

---

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Podemos citar de nuevo, respecto a esto, a Breton: «Sucede sin duda que la puntuación se opone siempre a la continuidad absoluta del caudal del que tratamos, aunque parezca tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante» *(Premier manifeste du surréalisme).*

ponde a la inquietud de explorar desde dentro el infinito nocturno. Substituye al mito entonces, la visión. Las visiones, sería más exacto. A diferencia del poema inicial de *El hondero entusiasta*, en el que el mito estructuraba con fuerza el conjunto y hacía imposible el desarrollo autónomo de las imágenes, *Tentativa del hombre infinito* presenta un tema general, el embarcarse, que nunca llega a tener la rigidez de un mito. Se ha dejado, por lo tanto, campo libre a esa proliferación continua de las imágenes que caracteriza al fenómeno visionario.

EL FENÓMENO VISIONARIO EN «TENTATIVA»

Para convencernos del todo, tomemos dos ejemplos anteriormente presentados, los de los poemas once y trece. En el poema once [48], la imagen del navío que se hace a la mar se extiende a lo largo de cuatro versos. Como hemos visto, se halla interrumpida por otra imagen, la de la campana que es necesario, por todos los medios, hacer que vibre para que sobreviva y prosiga el poema. Restablecido de ese modo el discurso poético, Neruda confía a una imagen de tiempo la labor de expresar la plenitud reconquistada. Y esta imagen materializará poéticamente ese «instante» al que se había hecho alusión tan sólo seis versos más arriba («tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar»):

> El cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad [49].

La nota auditiva desencadena de inmediato una segunda imagen de la totalización poética en el instante:

> Pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus
> frenéticamente canta de lado a lado
> en el que estuviera silbando un ladrón [50].

---

48 *Tentativa* (O. C., I, pág. 115).
49 *Ibíd.*
50 *Ibíd.*

El tiempo queda abolido por ese silbido del instante que, de lado a lado, lo atraviesa, silbido que el poeta compara aquí al que emite el ladrón, cuando, para dar la alarma, silba en una hoja de eucaliptus. El poeta, para terminar, da testimonio de un verdadero éxtasis temporal, que es su esencia misma.

> Ay y en el límite me paré caballo[51] de las barrancas
> sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar
> en ese instante lo juro...[52].

¿Puede sobrepasarse este «límite»? Más allá está el abismo, está la caída en el tiempo. Por eso, el poeta se quedará como en suspenso, para que nada pueda mermar ese sentimiento de plenitud temporal al que la actividad poética le ha permitido llegar, y que resume la hermosa imagen final del «pescador de estrellas»:

> ... oh atardecer que llegas pescador satisfecho
> tu canasto vivo en la debilidad del cielo[53].

El poema trece es otro buen ejemplo de absoluta disponibilidad ante la afluencia imaginaria. Es un poema que, tras haber descrito su propio emerger del silencio, en los ocho versos que siguen, parece hacer el relato de un fracaso:

> Párate sombra de estrella en las cejas de un hombre
> a la vuelta de un camino
> que lleva a la espalda una mujer pálida de oro parecida
> a sí misma
> todo está perdido las semanas están cerradas
> veo dirigirse el viento con un propósito seguro
> como una flor que debe perfumar
> abro el otoño taciturno visito la situación de los naufragios

---

[51] No es imposible que la imagen del «caballo» prolongue, en cierto modo, la del «ladrón» del verso precedente: *El habitante y su esperanza* escrito en la misma época, tendrá como protagonistas ladrones de caballos.

[52] *Tentativa* (O. C., I, pág. 115).

[53] *Ibíd.*

en el fondo del cielo entonces aparecen los pájaros como letras
y el alba se divisa apenas como la cáscara de un fruto [54].

Es entonces cuando el poema se bifurca de repente y elige realizarse en otra dirección:

O es que entonces sumerges tus pies en otra distancia [55].

Esta nueva «distancia» es el caudal poético mismo. El poeta se identifica al océano para traducir con una serie de imágenes deslumbrantes el ritmo de la experiencia poética:

El día es de fuego y se apuntala en sus colores
el mar lleno de trapos verdes sus salivas murmullan
soy el mar
el movimiento atraído la inquieta caja
tengo fresca el alma con todas mis respiraciones
ahí sofoco al lado de las noches antárticas
me pongo la luna como una flor de jacinto la moja
mi lágrima lúgubre [56].

La creación poética suscita, como en el poema once, una sensación de plenitud temporal:

ahíto estoy y anda mi vida con todos los pies parecidos
crío el sobresalto me lleno de terror transparente [57]

plenitud cuya fugacidad dejará al poeta, esta vez, presa de la angustia del tiempo:

Estoy solo en una pieza sin ventanas
sin tener que hacer con los itinerarios extraviados

veo llenarse de caracoles [58] las paredes como orillas de buques
pego la cara a ellas absorto profundamente

---

54 *Tentativa* (O. C., I, pág. 116).
55 *Ibíd.*
56 *Ibíd.*
57 *Ibíd.*
58 Encontramos de nuevo la misma imagen en una prosa de *Anillos*, «T-L», que evoca al poeta Tomás Lago: «... o despegando sangrientos caracoles de la pared de la noche los atrae al oído y aturden sus altos ecos y

siguiendo un reloj no amando la noche quiero que pase
con su tejido de culebra con luces [59].

Las visiones van a sucederse a un ritmo cada vez más rápido, llegan a encabalgarse incluso: ¿es la imagen de la «culebra con luces» la que suscita la de la fusta, que la sigue inmediatamente, y provoca, por asociación, una nueva metamorfosis del poeta?:

Guirnalda de fríos mi cinturón da vuelta muchas veces
Soy la yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba
muy triste [60].

La cabalgada se torna una especie de sobrevuelo onírico que conduce al poeta por sobre las ciudades, los puestos desiertos. ¿Hasta dónde? ¿Esta carrera en lo infinito de lo imaginario puede tener fin? El poema se ha vuelto un delirio del que su autor súbitamente se sorprende y casi se asusta:

Ay me sorprendo canto en la carpa delirante
como un equilibrista enamorado o el primer pescador
pobre hombre que aíslas temblando como una gota
un cuadrado de tiempo completamente inmóvil [61].

La búsqueda se interrumpe. Queda esta victoria, acaso un poco irrisoria, sobre el tiempo: el poema que lo ha inmovilizado y, por lo tanto, vencido. Al aislar el instante —«aíslas» [62]— ha conseguido eternizarlo.

---

tiene el corazón cruzado con un velamen de partida y un ancla de fondeo, el que es mi camarada...» (O. C., I, pág. 150).

[59] *Tentativa* (O. C., I, pág. 116).

[60] *Ibid.*

[61] *Id.*, pág. 117.

[62] En el décimo poema de *Tentativa* (O. C., I, pág. 114), el poeta, refiriéndose a tentativas pasadas, ha recurrido al mismo verbo para evocar la difícil victoria que el poema logra sobre el tiempo:

Como las altas insistencias del mar
aíslan las piedras duras de las orillas del aire
qué quisiste qué ponías como muriendo muchas veces.

No se compara el poema esta vez al pez, sino al guijarro que la larga labor del mar «aísla», conforma, modelando sus contornos.

Cuando hemos seguido, a través de los poemas once y trece de *Tentativa del hombre infinito*, el nacimiento del poema o bien la profusión de imágenes que constituye su modo de desarrollarse, nos hemos encontrado continuamente ante una noción fundamental: el tiempo o, más exactamente, una dimensión particular del tiempo que el poeta vuelve contra el propio tiempo: el instante. Pues que eternizando el instante deja abolido el tiempo, el acto de creación poética se presenta en *Tentativa* como la promesa esencial de infinito. Esta tentativa ambiciosa a la que la poesía de Pablo Neruda acaba de entregarse resume por sí sola todas las grandes aventuras de la poesía moderna, tanto si están marcadas, como en Baudelaire, por el sello de la desesperación, o por el de la rebeldía como en Rimbaud, o por el de la impotencia como en Mallarmé, o incluso por el de la revolución espiritual como en los surrealistas. Si, cuarenta años después de haberlo escrito, su autor se reconoce en *Tentativa*, es porque está basado en la más profunda y decisiva experienca humana, la experiencia temporal. Sin embargo, *Tentativa* no es más que una modalidad de esta experiencia. Por otra parte, es significativo, que, como el título del libro indica, no pretenda ser más que una tentativa. La nota dominante del poema es, por supuesto, optimista. Pese al desaliento que se deja sentir aquí y allá [63], el poeta se nos muestra generalmente bajo los rasgos de ese

> Bailador asombrado en las grandes mareas que hacen surgir el alba [64].

Sin embargo, el fracaso está irremediablemente inscrito en el fondo en esta *Tentativa* respecto a la que los poemas de *Residencia en la tierra* pronto mostrarán el reverso sombrío y

---

63 En el décimo poema especialmente:

> De pronto los días trepan a los años
> he aquí tu corazón andando estás cansado sosteniéndote
> a tu lado se despiden los pájaros de la estación ausente.
>
> (*Tentativa*, en O. C., I, pág. 114).

64 *Tentativa* (O. C., I, pág. 112).

deslumbrante. El fracaso es, en realidad, la otra dimensión de la tentativa, en la que se sitúa, antes de ese descenso a los infiernos de lo finito que será *Residencia*, esta otra tentativa del hombre infinito —de tipo negativo— que relata la prosa de *El habitante y su esperanza*.

II. «EL HABITANTE Y SU ESPERANZA» (1926)

Como *Tentativa del hombre infinito* y *Anillos* [65], *El habitante y su esperanza* está publicado en 1926. Pero parece que haya que considerarlo —contra lo que hace suponer Volodia Teitelboim [66]— como la última obra escrita por Pablo Neruda antes de su partida hacia Rangoon. Este libro fue escrito, efectivamente, en la isla de Chiloé a donde el poeta había acompañado a su amigo Rubén Azócar, nombrado profesor en el Instituto de Ancud.

Ese viaje, inmediatamente anterior a embarcarse hacia Birmania, fue decidido de repente, según el testimonio de Rubén Azócar, cuando el poeta atravesaba una crisis psicológica:

> A pesar del éxito de sus *Veinte poemas*, la situación anímica de Pablo era angustiosa y desconcertada. Me parecía que su alma girara sobre sí misma, tratando de encontrarse. Tal vez por eso,

---

[65] La colección de poemas en prosa titulada *Anillos* está escrita en colaboración con Tomás Lago. Los textos de Neruda que en ella hallamos son claramente de épocas diferentes: La mayoría se sitúa en un clima poético parecido al de *Veinte poemas de amor*, pero algunos —«Desaparición o muerte de un gato», «T-L», o incluso «La querida del alférez»— participan del universo de *El habitante y su esperanza*. Por lo tanto no les dedicamos un análisis particular. Sin embargo, hacemos referencia a ellos, a veces, para esclarecer la lectura de obras más importantes.

[66] Volodia Teitelboim, *Algo sobre los cincuenta años de P. Neruda* (Sud América, Buenos Aires, 1951): «Después de su prosa poemática de *Anillos*, o de relatar aventuras de cuatreros australes en *El habitante y su esperanza*, novela más por el nombre que por su fondo y forma, da el salto sobre el abismo: rompe la sintaxis, niega la puntuación en *Tentativa del hombre infinito*».

> porque deseaba renovarse en algún sentido y examinarse desde otra perspectiva, tal vez porque tenía problemas de amor o de poesía, mi proposición encontró terreno favorable en mi amigo [67].

En una habitación del hotel Nilsson [68] fue donde el poeta concibió esa «novela», la única que haya escrito nunca. La novela, el cuento, el teatro, son géneros que nunca le tentaron a Neruda, cuyo único modo de expresión fue el poema. El prólogo de *El habitante y su esperanza* tiene ya valor de aviso:

> He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna. Para mí es labor dura, para todo el que tenga conciencia de lo que es mejor, toda labor siempre es difícil. Yo tengo siempre predilecciones por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones [69].

Se atrae así la atención del lector hacia lo que diferencia a este libro de una verdadera novela, pero también, al mismo tiempo, hacia la seriedad de lo emprendido: el poeta ha implicado en este libro toda su sensibilidad. Aunque escrita por encargo, no puede decirse que sea una obra que abrigue propósitos comerciales. Refleja un determinado momento de la evolución del poeta en sus relaciones consigo mismo y con el mundo, y ello sin ningún tipo de concesiones:

> No me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad [70].

Se insiste, una vez más, en la autenticidad que es, en opinión de Neruda, el primer deber del artista. *El habitante y su esperanza* no es un pasatiempo literario.

---

67 Revista *Aurora*, pág. 215 (n.os 3 y 4, julio y diciembre de 1964, Santiago de Chile).

68 Un poema del *Canto general de Chile*, el XIV (en O. C., I, pág. 547): «Hacia las islas!, dijimos...», evocará su estancia.

69 «Prólogo del autor a la primera edición de *El habitante y su esperanza*» (1926) (O. C., I, pág. 121).

70 *Ibid.*

Esta obra menor es una obra importante, aunque no sea más que por esa situación suya que la convierte, cronológica y temáticamente, en la antesala de *Residencia en la tierra.*

UNA PSEUDO-NOVELA

No me interesa relatar cosa alguna.

¿No hay que tener en cuenta en absoluto la intriga, como parece instarnos el prólogo, al leer esta «pseudo-novela»? Es un hecho que aquélla se reduce a muy poca cosa: el gusto común por una vida al margen de la sociedad y sus leyes [71] une con una gran amistad a dos «cuatreros», dos ladrones de caballos, José Silva —el narrador— y Florencio Rivas. José Silva ama a Irene, la mujer de Florencio. Florencio mata a Irene. Una obsesión se instala en el corazón de José Silva: la venganza. Ésta es, resumida en cuatro frases, la historia que cuenta, en quince capítulos, el libro. O más exactamente, ésta es la historia que dichos capítulos permiten reconstruir, pues la acción progresa fuera de ellos. Parece ser una intención deliberada por parte del autor el hacer que los capítulos de su relato traten, paradójicamente, de los momentos menos tensos de la intriga. Cada uno de los capítulos se convierte, por lo mismo, en escenario de una introspección más que en el de una acción. Con ese subterfugio, la «novela» queda eliminada y restablecido el poema en *El habitante y su esperanza.* También es cierto que esta serie de poemas en prosa, pues poemas son, está sometida a una progresión del amor de José Silva a la muerte de Irene y, luego, del recuerdo de este amor al proyecto de venganza. Por lo tanto, la acción conserva toda su importancia, con la diferencia de que su progresión no hace más que servir de soporte

[71] El propio poeta declara en el prólogo: «Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean éstos artistas o criminales» («Prólogo...», en O. C., I, pág. 121).

para el desarrollo de un tema que, a lo largo de los capítulos, va ocupando un lugar cada vez mayor: la maldición del tiempo. Seguiremos paso a paso la evolución de este tema, desde la radiante mañana del primer capítulo hasta el alba angustiosa en que se termina el libro, para comprender cómo en *El habitante y su esperanza* substituye al infinito de la esperanza otro infinito: la desesperación.

LA BÚSQUEDA DE LA ESPERANZA

Hasta ese momento decisivo que es la muerte de Irene, la maldición del tiempo no es más que subyacente. Incluso parece estar ausente por completo de los tres primeros capítulos donde el amor, por una parte, y la vida arriesgada y exaltante escogida por el narrador, por otra, determinan en él ese sentimiento que llama la esperanza:

> Estoy tranquilo porque no tengo temor de la muerte, ni pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo. No es raro que me siente entonces en un tronco mirando hasta lejos el agua inmensa, oliendo la atmósfera libre, mirando cada carreta que cruza hacia el pueblo con comerciantes, indios y trabajadores y viajeros. Una especie de fuerza de esperanza se pone en mi manera de vivir aquel día, una manera superior a la indolencia, exactamente superior a mi indolencia [72].

Algo sorprende en esta esperanza: casi no lleva al que la siente a algo más que a una «indolencia». Le permite salir de una cierta indiferencia, pero sin que ésta sea totalmente eliminada. Las últimas líneas del primer capítulo, que describen las visitas de José Silva a Irene, muestran hasta qué punto la esperanza está como impregnada de esta indiferencia que, evidentemente, la salvaguarda de las decepciones, pero tiende a regir la espera en su propia finalidad:

> Si está lavando me gusta ver sus manos que se azulan con el agua fría; si está entre la huerta, me gusta ver su cabeza entre

[72] *El habitante y su esperanza* I (O. C., pág. 123).

> las pesadas flores del girasol; si no está, me gusta ver vacío el patio y la huerta y la espero sin desear que llegue [73].

En el capítulo IV, la cárcel, al interrumpir y hacer inútil la experiencia de una vida orientada como instrumento de búsqueda de experiencia [74], será la ocasión de una primera toma de conciencia, aún difusa e imprecisa, de lo que corroe peligrosamente esta esperanza. La cárcel obliga a vivir recuerdos. Entre sus cuatro paredes, el tiempo se reduce a una sola de sus dimensiones, se inmoviliza. De ahí ese sentimiento indefinible que experimenta el preso, en la última frase del capítulo, al contemplar un huevo insólito, que se convierte en un símbolo temporal:

> A media tarde se escurre por debajo de la puerta una gallina. Ha puesto después entre la paja del camastro un huevo *que dura ahí, asustando su pequeña inmovilidad* [75].

EL MALEFICIO TEMPORAL

El capítulo VI pone en escena a un José Silva salido de la cárcel contento de su vida y su libertad [76]. Tiene cita con Irene. Pero esa cita en nada se parece a aquélla a la que nos había hecho asistir el capítulo II. Esta vez, un extraño maleficio se cierne sobre los amantes. Tiene un nombre que el lector de los *Veinte poemas* o de *Tentativa del hombre infinito* ya conoce: el crepúsculo:

> Por la ventana el anochecer cruza como un fraile, vestido de negro, que se parara frente a nosotros lúgubremente. El anochecer es igual en todas partes, frente al corazón del hombre que se acongoja, vacila su trapo y se arrolla a las piernas como vela vencida, temerosa. Ay, del que no sabe qué camino tomar, del mar o de la selva, ay, del que regresa y encuentra dividido su terreno, en esa hora débil, en que nadie puede retratarse, porque las con-

[73] *El habitante y su esperanza* I (O. C., I, pág. 123).
[74] *El habitante y su esperanza* IV (O. C., I, pág. 125).
[75] *Id.* pág. 125. El subrayado es nuestro.
[76] *El habitante y su esperanza* VI (O. C., I, pág. 126).

denas del tiempo son iguales e infinitas, caídas sobre la vacilación o las angustias.

Entonces nos acercamos conjurando el maleficio... [77].

La amenaza que pesa sobre esos amores los transforma en un extraño ballet, cuyos actores, alternativamente, se encuentran y se pierden, a lo largo de una noche que saben que es interminable:

> Más tarde, la beso y nos miramos con silencio, ávidos, resueltos, pero la dejo sentada en la cama. Y vuelvo a pasear por el cuarto, abajo y arriba, arriba y abajo, y la vuelvo a besar pero la dejo. La muerdo en el brazo blanco, pero me aparto [78].

Todos los esfuerzos por conjurar el maleficio serán en vano: en el capítulo VIII, Florencio ha matado a Irene, y en la habitación donde su compañero le ha dejado solo con la muerta, mientras que fuera se desencadena la lluvia y ruge la tormenta, José Silva se pregunta:

> Qué pérdida es ésta? Cómo lo comprendo! [79].

En el capítulo siguiente es donde el tiempo victorioso invade definitivamente el paisaje: El capítulo IX es descriptivo todo él. Evoca la estación del año que enmarcará la segunda parte del libro: el otoño, en el que el tiempo eterniza su devenir y lo materializa:

> Con gran pasión las hojas arrastran quejando, los pájaros se dejan caer desde las altas pajareras y ruedan ruidos hasta el pálido ocaso, donde destiñen levemente, y existe por toda la tierra un grave olor de espadas polvorientas, un perfume sin descanso que hecho una masa por completo se está flotando echado entre los largos directos árboles como un animal gris, pelado, de alas lentas [80].

---

[77] *Ibíd.*

[78] *Ibíd.*

[79] *El habitante y su esperanza* VIII (O. C., I, pág. 128).

[80] *El habitante y su esperanza* IX (O. C., I, pág. 129).

En *Anillos* hay un poema otoñal («El otoño de las enredaderas», en O. C., I, pág. 141) parecido a éste, pero en el que la idea de una persis-

Del aniquilamiento general ha nacido una presencia material, viva. «El animal del otoño» evidencia la significación de que reviste el poeta a esta estación en *El habitante y su esperanza*. El otoño es la muerte presente o, si se prefiere, una cierta permanencia del ser en el seno de lo que muere:

> ... flotando entremedio de las montoneras de hojas rotas, sumiéndose en lo profundo de los patios deshabitados, de las alcobas demasiado grandes, llegando a todo inundarlo y a establecerse como no se puede decir qué composición misteriosa en los espejos, en las ateridas arañas de luz, en los flecos de los cansados sillones, ay porque todo eso quiere recobrarse hacia su verdadera, ignorada vida secreta y tira a regresar sin sentirse demasiado muerto [81].

Esta misteriosa ambigüedad del otoño hallará en el capítulo siguiente, y también en el XIII, su explicación. Esta estación del pasado-presente, de la nada existente, es la estación del recuerdo. El fantasma de Irene se aposenta en la vida de José Silva. Otras presencias —reales esta vez— intentarán expulsarlo. Incluso el capítulo XI estará dedicado entero a una tal Lucía. Es como si la esperanza quisiera renacer a los sones de una «barcarola» que no deja de recordarnos la reciente *Tentativa del hombre infinito:*

> Poco importa, vamos, cántame la barcarola de todo lo infinito que yo deseo, mi pequeña; ... mi pequeña Lucía, cántame, encántame con el crecer de la larva de las tinieblas, allí donde comienzan a despuntar el agujero de las ventanas, el alto brillo de las embarcaciones del tiempo, todo lo que aman los hombres y las mujeres unidos muy ardientemente y lo que yo solo, pobre habi-

---

tencia en el seno de la destrucción temporal, que caracteriza al otoño, está expresada por el símbolo de la «enredadera». En ese noveno capítulo de *El habitante y su esperanza*, la viña virgen no hace más que una breve aparición, en una imagen de la fragmentación del tiempo: «... hacia esa dirección en que un naipe de metal en monedas descuella sobre la pared».

[81] *El habitante y su esperanza* IX (O. C., I, pág. 129).

tante perdido en la ola de una esperanza que nunca se supo limitar, puede desear para acallar sus pensamientos tristes [82].

Pero, esta vez, no habrá ocasión de embarcarse. La huida será totalmente imposible. «Hecha» —en el capítulo XII— «la cruz de verde madera», la caída en el tiempo se habrá consumado. La colina, a la orilla del océano, donde José Silva ha elegido su casa, «silenciosa, amarillenta, inmóvil», con sus «largos herbarios» que la cubren aquí y allá, «roídos por el color del tiempo y la asistencia de la soledad, cayendo sobre su grupa en secas gualdrapas» [83] esboza un paisaje que es como una alegoría del tiempo detenido, admirablemente explicitado por la frase que sigue:

> ... Y luego existen esos días que se arrastran desgraciadamente, que pasan dando vueltas sin traerse algo, sin llevarse nada; sin llevarse ni traerse nada, el tiempo que corre a nuestro lado, ciclista sin apuro y vestido de gris, que tumba su bicicleta sobre el domingo, el jueves, el domingo de los pueblos, y entonces, cuando el aire más parece inmóvil, y nuestro anhelo se hace invisible como una gota de lluvia pegándose a un vidrio, y sobre el techo de mi habitación demasiado apartada, persiste, insiste, cayendo el aguacero, viéndose en las partes oscuras de la atmósfera, especialmente si en la ventana del frente falta un vidrio, su tejido cruzándose, siguiéndose, hasta el suelo [84].

El recuerdo le proporciona objetividad al tiempo. El tiempo, para quien recuerda, deja de ser ese movimiento que se confundía con el de existir propiamente. Se inmoviliza, y al mismo tiempo, se hace exterior. Para el que vive en el tiempo todo es descubrimiento; para el que lo contempla desde fuera, todo es repetición. La frase interminable reproducida más arriba evidencia de modo impresionante la paradoja del tiempo vivido de recuerdos. La fuga de los días generadora de inmovilidad [85]. Lo

---

[82] *El habitante y su esperanza* XI (O. C., I, pág. 132).

[83] *El habitante y su esperanza* XII (O. C., I, pág. 133).

[84] *Ibíd.*

[85] Es la misma paradoja que una curiosa imagen expresa, en el capítulo X: «... el espejo de luna nublada de donde salen corriendo los días

logra, no sólo por una especie de estancamiento de la expresión, sino también por el particular empleo que el poeta hace de la sintaxis: la subordinada temporal que en la séptima línea se inicia («y entonces, cuando...») queda en suspenso. La acción anunciada ve retrasada su llegada por una referencia metafórica («como una gota de lluvia que...») en la que termina por hundirse, por perderse en una serie de gerundios («pegándose... viéndose... cruzándose... siguiéndose»). Todo está atrozmente nivelado por el letargo del tedio:

> Hasta me olvido de comer, en la somnolencia de transcursos idénticos, en la inmovilidad exacta de cosas que me rodean [86].

¿Cómo no recordar al leer esta evocación del tedio, el «spleen» baudeleriano? [87]. Es, como en ese famoso poema, una especie de eternidad la que, en esas páginas de *El habitante y su esperanza*, se revela, pero una eternidad al revés, un infierno temporal: «Bueno —concluye el narrador, en el capítulo XIII— esto debe tener algún fin. O tal vez éste es el fin» [88].

¿Qué salida hay para esta espera sin objeto? ¿Cómo volver a poner en movimiento el tiempo? Sería necesario poder integrarse en él de nuevo y crear en él una perspectiva. Sólo una acción puede hacer fracasar la dictadura de lo Idéntico. La idea aparece por primera vez en el capítulo X:

> ... cuando todos los cálculos están hechos, cálculos que van amontonándose en la misma igualdad negativa, deshacer ese tumulto con una rápida acción es el verdadero camino... [89].

---

jueves». El lugar especial que tiene el jueves en medio de la semana es el que lo convierte en símbolo del tiempo suspendido.

[86] *El habitante y su esperanza* XIII (en O. C., I, pág. 134).

[87]
> Nada más largo es que las rengas jornadas
> cuando bajo los gruesos copos de las nevadas
> el tedio, fruto de la sombría incuriosidad,
> toma las proporciones de la inmortalidad.
>
> (Baudelaire, *Les fleurs du mal)*

[88] *El habitante y su esperanza* XIII (O. C., I, pág. 134).

[89] *El habitante y su esperanza* X (O. C., I, págs. 129-130).

La acción escogida entonces —la huida— estaba condenada al fracaso: el fugitivo lleva consigo el recuerdo. Es la venganza lo que se irá imponiendo poco a poco, en los dos últimos capítulos, como único medio de romper el cerco. La muerte de Florencio tendrá valor de exorcismo. Devuelto al tiempo, José Silva será otra vez dueño de sí mismo:

> Y que ese gran cumplimiento vaya a ser el mío, que esa gran seguridad tenga que ser mi alimentación de pesares tragados con continuidad que sólo yo conozco y sea yo también, una vez llegado el término, el dueño de mi parte de libertades [90].

EL IMPOSIBLE EXORCISMO

El último capítulo está dedicado a esa acción en la que José Silva ha puesto todas sus esperanzas de salvarse. El criminal penetra en la habitación donde duerme el que será su víctima. El autor sabe combinar los efectos, crea una atmósfera: ¿Resurgimiento de la novela? Podemos creerlo por un instante. Pero la manera tan particular como está sugerido el misterio hace sospechar la presencia, tras esta situación convencional «novelesca», de otro misterio:

> También de noche he entrado titubeando en la casa del buscado, con el frío del arma en la mano, y con el corazón lleno de amargas olas. Es de noche, crujen los escalones, cruje la casa entera bajo las pisadas del homicida que son muy leves y muy ligeras sin embargo, y en la oscuridad negra que se desprende de todas las cosas, mi corazón latía fuertemente. También he entrado en la habitación del encontrado, allí las tinieblas ya habían bajado hasta sus ojos, su sueño era seguro porque él también conoce lo inexistente: mi antiguo compañero roncaba a tropezones, y sus ojos los cerraba fuertemente, con fuerza de hombre sabio, como para guardar su sueño siempre. Entonces, qué hace entonces ese pálido fantasma al cual algo de acero le brilla en la mano levantada? [91].

---

90 *El habitante y su esperanza* XIV (O. C., I, pág. 135).
91 *El habitante y su esperanza* XV (O. C., I, pág. 136).

Habiendo comenzado en primera persona («he entrado»), curiosamente el relato prefiere, en la frase siguiente, la tercera («el homicida»), y vuelve a continuación, bruscamente, a la primera persona («mi corazón»). Se observa, en la segunda parte del texto que citamos, el mismo fenómeno que, al añadírsele una interrogación («Entonces, ¿qué hace entonces ese pálido fantasma?») descubre su secreto: toda la acción está situada bajo el signo de un inquietante desdoblamiento. ¿Quién actúa? ¿el narrador o sus quimeras? o, para simplificar: ¿actúa alguien realmente? Este desdoblamiento permite al narrador adoptar a continuación, sin previo aviso, el punto de vista del que duerme:

> Estaba durmiendo, soñaba que en el gran desierto... [92].

Sigamos a Florencio, como lo hace José Silva, a través del sueño que lo conduce a «un gran desierto de arenas y nombres mezclados», al pie de una interminable escalera, sobre uno de cuyos peldaños se sienta un extraño personaje:

> Quién eres tú, ladrona, que acurrucada entre los peldaños coses silenciosamente y con una sola mano? [93].

La pregunta no tendrá respuesta. Sin embargo la frase siguiente sitúa la escena bajo una luz que es reveladora:

> Todo es del mismo color, un gris de fría noche de otoño, todo tiene el color de viejos metales gastados, y también del tiempo [94].

Parece que el narrador tiene alguna dificultad en describir este color:

> Me engañaba, todo era color de naranja, todo era como una sola fruta, cuya luz misteriosa no podía madurar [95].

---

92 *Ibid.*
93 *Ibid.*
94 *Ibid.*
95 *Ibid.*

Pero hay algo de lo que no cabe duda: si significa la lenta destrucción de lo que existe o una especie de incapacidad de existir totalmente, este color es un emblema. De ahí la insistencia del narrador:

> ... y repito que este color es muy extraño, como si allí se amontonasen millones de cáscaras cárdenas [96].

Los símbolos oníricos se vuelven transparentes desde ese momento: el desierto, la escalera y esa ladrona —ladrona de vida—, que bien parece ser una reminiscencia (deformada por el sueño) de la Parca. El tiempo reina sobre los sueños, al igual que reina sobre la realidad. Por eso, José Silva, asustado, se bate en retirada ante esta primera visión onírica.

Una segunda visión hace ahora su aparición, a no ser que haya coincidido con la primera, pues es una mezcla de sueños terriblemente vaga y confusa lo que el poeta se esmera por reconstruir sin traicionarlo:

> Hay detrás de todo esto también una mujer durmiendo, él la recuerda sin concisión. De toda esa zozobra emergen destellos que quisieran precisar su forma. Bueno, está tendida de lado, y los peces se amontonan queriendo sorprender su mirada, pero ella es demasiado dulce y pálida para poder mirar [97].

Aquí, como después en *Residencia en la tierra*, los peces están asociados simbólicamente a la amenaza del tiempo y a la idea de la muerte [98]. Pues esta mujer es una muerta, y esa muerta, probablemente, Irene. Por medio de su presencia, en el sueño de Florencio —que es al mismo tiempo el de José Silva— es, una vez más, el tiempo el que se manifiesta. El tiempo detenido era una especie de muerte. Inversamente, la muerte

[96] *Id.*, pág. 137.

[97] *Ibid.*

[98] De igual modo en «El Sur del Océano» *(Residencia en la tierra* 2, en O. C., I, pág. 217) donde los abismos oceánicos son los ojos muertos del tiempo:

> Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
> y son dos agujeros de latitud amarga
> por donde entran los peces de ensangrentados dientes.

inmoviliza y totaliza el tiempo. Ella es el tiempo que ya no aumenta, ni crece. Paradójicamente, el verbo «crecer» expresa (así como lo hará en *Residencia*) esa invasión progresiva e irreversible de la vida por el tiempo, invasión cuyo fin es la muerte:

> No mira, sus ojos están fatigados; sus manos también están fatigadas, solamente querían crecer. Quién podría decir hasta dónde iba a llegar?[99].

Cuando se superponga el «frío de la muerte» a esta representación dinámica del tiempo como crecimiento implacable, se elaborará, por una sorprendente asociación de sensaciones e ideas, esta otra visión onírica del tiempo, el campo de violetas[100] cuya multiplicación inexorable no logra detener el olvido:

> He sentido su frío sobre mi frente, su frío de riel mojado por el rocío de la noche, o también de violetas mojadas. El prado de

---

[99] *El habitante y su esperanza* XV (O. C., I, pág. 137). *Residencia en la tierra* ofrece abundantes ejemplos del tiempo concebido como una proliferación. No citaremos aquí más que el contenido en «Trabajo frío» (O. C., I, pág. 206):

> No oyes la constante victoria,
> en la carrera de los seres,
> del tiempo, lento como el fuego,
> seguro y espeso y hercúleo,
> acumulando su volumen
> y añadiendo su triste hebra?

[100] Ese símbolo reaparece en *Residencia en la tierra* («Sólo la muerte», O. C., I, pág. 213):

> Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
> pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,
> de violetas acostumbradas a la tierra,
> porque la cara de la muerte es verde.
> Y la mirada de la muerte es verde,
> con la aguda humedad de una hoja violeta
> y su grave color de invierno exasperado.

En cuanto al espeso muro que forman las violetas alrededor del poeta, lo hallamos de nuevo en otro poema de *Residencia:* «Unidad» (O. C., I, pág. 177), en el que todos los objetos, todas las materias sometidas a una degradación temporal se unen para alzar entre el poeta y el mundo una muralla compacta.

las violetas es inmenso, subsiste a pesar de la lluvia, todo el año los árboles de las violetas están creciendo y se hunden bajo mis pies como coles. Esa es la verdad. Pero es imposible encontrar nada en esa región, las violetas rotas se componen con rapidez, crecen detrás de nosotros, y a nuestro alrededor sólo existe este pesado muro, espeso, blando, verde, azul [101].

Contra esa materia temporal de que está hecho el sueño de Florencio, resultará ineficaz el arma de José Silva:

> Yo he estado solo a solo, durmiendo el hombre que debo matar, os lo aseguro, pero entre mi mano levantada con el arma brillando, se ha interpuesto su sueño como una pared. Lo juro, muchas veces bajé el arma contra ese material impenetrable, su densidad sujetaba mi mano, y yo mismo, en la solitaria vivienda en que yo tampoco estaba, yo también me puse a soñar [102].

Con esa venganza abortada, el tiempo ha coronado su triunfo. Al confundir el proyecto con su realización, lo real con lo irreal, aquél ha neutralizado el acto destinado a hacerle fracasar. Lo ha destruido en el fondo de una fantasía impotente. José Silva no ha entrado nunca en esa habitación. Nunca franqueará ese umbral. No ha pasado nada, y nada hay que esperar de ese día que sobre el mar despunta. Este alba es la negación definitiva del alba, «limpia y reluciendo» del primer capítulo:

> Ahora estoy acodado frente a la ventana, y una gran tristeza empaña los vidrios. Qué es esto? Dónde estuve? He aquí que de esta casa silenciosa brota también el olor del mar, como saliendo de una gran valva oceánica, y donde estoy inmóvil.
>
> Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta con colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua [103].

No es el infinito de la esperanza lo que aparece ante el narrador, a través del olor inmenso del océano, sino todo lo

---

101 *El habitante y su esperanza* XV (O. C., I, pág. 137).

102 *Ibíd.*

103 *Ibíd.*

contrario. Este amanecer color de desesperación, ese día que llega es el «día de los desventurados», que cantará un poema de la inmediata *Residencia en la tierra:*

> El día de los desventurados, el día pálido se asoma
> con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,
> sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:
> es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto [104].

[104] *Residencia en la tierra* 1: «Débil del alba» (O. C., I, pág. 176).

Capítulo III

HACIA EL MATERIALISMO: *RESIDENCIA EN LA TIERRA*

No creo que exageremos al decir que, hasta ahora, *Residencia en la tierra* es la obra a la que la crítica nerudiana ha dedicado mayor atención [1].

«RESIDENCIA EN LA TIERRA» Y LA CRÍTICA

Poesía y estilo de Pablo Neruda [2], el estudio de Amado Alonso cuyos inmensos méritos nunca se apreciarán bastante, fue, en 1940, la primera fecha importante en una bibliografía que había de seguir siendo, durante muchos años, tan rica en homenajes y diatribas como pobre en estudios profundos. Tras Amado Alonso hubo que esperar [3] a los trabajos de Jaime Con-

---

1 A excepción, claro está, de *El viajero inmóvil*, de Emir Rodríguez Monegal (Ed. Losada, Buenos Aires, 1966), que estudia la vida y el conjunto de la obra de Pablo Neruda.

2 Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1940. Reeditado cuatro veces entre 1951 y 1974 por Ed. Sudamericana, Buenos Aires). Hay que precisar que ese libro, publicado en 1940, fue escrito por su autor en 1936 y no analiza más que las dos primeras *Residencias*.

3 Indicaremos, no obstante, alrededor de 1940, los artículos de Clarence Finlayson, en especial «El problema de la muerte ontológica y la poesía de Pablo Neruda» *(Revista Universitaria Católica Bolivariana*, n.os 19-20, págs. 299-319, Medellín, mayo 1941) que constituyen un curioso intento de asimilación del Neruda de las *Residencias* al pensamiento cristiano. Cla-

cha [4] en 1963 y de Hernán Loyola [5] en 1967 para que los estudios nerudianos conocieran un nuevo y duradero avance. Es significativo que ese avance se produjera a partir de una reflexión sobre *Residencia en la tierra:* del encuentro que se tenga con este libro depende en gran medida el que se tenga con el resto de la obra. Como de ello dará fe el presente trabajo hasta la última página, cuando se escribe sobre Pablo Neruda, no se cesa de pasar una y otra vez por los poemas de *Residencia.* Por consiguiente numerosos aspectos de la poesía de *Residencia* serán estudiados en otros capítulos [6]. Aquí nos atendremos a lo que, en esos poemas escritos entre 1925 y 1935, tiene relación con la génesis del materialismo nerudiano.

Como ya hemos dicho, a Jaime Concha le corresponde el mérito de haber sido el primero que ha superado las conclusiones de la obra de Amado Alonso. No haremos más que recordar brevemente qué análisis hacía de *Residencia en la tierra* el crítico español.

Lo que, a su parecer, le da unidad al universo residencial es la obsesión que en él se manifiesta por el tiempo: en las *Residencias* no hay casi poemas que no muestren de una manera u otra un constante desastre temporal, ni casi poemas que no transmitan la angustia consiguiente:

> Los ojos del poeta, incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados («Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza») ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas

---

rence Finlayson, cuyos análisis son, por otra parte, extremadamente finos en algunos casos, no duda en escribir, por ejemplo: «A Spinoza, escribe Unamuno, le dolía Dios. A Neruda le duele Dios...»

[4] Jaime Concha, «Interpretación de *Residencia en la tierra*» *(Revista Mapocho,* n.º 2, págs. 5-39, Santiago de Chile, junio 1963).

[5] Hernán Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda 1918-1945* (Editora Santiago, Santiago de Chile, 1967).

[6] Principalmente Segunda parte: cap. III: *El viejo día que nace,* y cap. IV: *Tema de la gota y la semilla.*
Cuarta parte: cap. III: *La fragmentación y el olvido.*
Sexta parte: cap. I: *El amor y el tiempo.*
Séptima parte: cap. II: *El trabajo poético.*

> cinematográficas que nos exhiben en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas. Ven en una luz fría de relámpago paralizado el incesante trabajo de zapa de la muerte, el suicida esfuerzo de todas las cosas por perder su identidad, el derrumbe de lo erguido, el desvencijamiento de las formas, la ceniza del fuego. La anarquía vital y mortal, con su secreto y terrible gobierno. El deshielo del mundo. La angustia de ver a lo vivo muriéndose incesantemente: los hombres y sus afanes, las estrellas, las olas, las plantas en su movimiento orgánico, las nubes en su volteo, las máquinas, el desgaste de los inmuebles, y la corrosión de lo químico, el desmigamiento de lo físico, todo, todo lo que se mueve como expresión de vida es ya un estar muriendo...[7].

El amor y la poesía son los únicos refugios —¡y cuán precarios!— que se ofrecen al poeta en este universo de desolación, sin lograr, sin embargo, hacer brillar en él la luz de una esperanza: «¿Qué esperanza considerar?», se pregunta un poema[8] de la *Primera Residencia:* ¿Cuál, efectivamente, en un mundo que la destrucción temporal aboca a un irremediable e irreversible naufragio?

No hay duda de que pueden encontrarse en el libro de Amado Alonso algunos matices suministrados a esa tesis, pero en él se sigue insistiendo unilateralmente en el carácter destructor del fenómeno temporal y en el pesimismo que éste origina en el poeta. La homogeneidad de esa visión negativa la discute Jaime Concha en el enjundioso estudio que dedica en 1963 a *Residencia en la tierra,* seguido en esa misma línea por Emir Rodríguez Monegal y, sobre todo, por Hernán Loyola. La angustia de la desintegración temporal no conseguiría —afirma— hacer olvidar la intuición y la búsqueda, que se manifiestan en las *Residencias,* de una permanencia, de una continuidad que, con una terminología que toma de Heidegger, Jaime Concha llama «el Fundamento». *Residencia* en la tierra aparece desde entonces como «una obsesiva y patética búsqueda de los estratos del ser»[9].

---

[7] Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* op. cit. pág. 19.

[8] «Significa sombras» *(Residencia* 1, en O. C., I, pág. 207).

[9] Jaime Concha, *Interpretación,* op. cit., pág. 5.

El problema capital que, tras el agudo análisis de Jaime Concha, se le plantea a la crítica nerudiana es el del valor que conviene darle a esta intuición y a esta búsqueda del «Fundamento», que el pesimismo de la visión residencial había ocultado, en lo esencial, al examen concienzudo de Amado Alonso. Es una labor tanto más delicada cuanto que el lícito celo de corregir la orientación precedente ha tenido como resultado, a veces, el hacer que el análisis resbalara hasta el extremo contrario. El excelente libro de Hernán Loyola no siempre se salva de esta tendencia. Cuidadoso de evidenciar la unidad de la trayectoria nerudiana, subraya con razón la voluntad de testimonio enérgicamente proclamada por el poeta de *Residencia* como un «deber». Sin embargo, ocurre que Hernán Loyola deja al lector la impresión de que muy pocas cosas separan a «ese testigo leal a sus deberes, a su responsabilidad de poeta y de profeta» [10] del futuro autor del *Canto General.* Jaime Concha, en un libro que dedica al poeta en 1972, casi diez años después de la memorable *Interpretación,* llega mucho más lejos en ese mismo sentido. Cuando al principio de su estudio de 1963 observaba: «En *Residencia en la tierra* percibimos una honda resonancia metafísica» [11], le negaba desde ese momento cualquier carácter metafísico a la visión residencial. La misma obsesión del tiempo le parece reductible a la realidad sociológica:

> Ningún tiempo menos metafísico que el de *Residencia en la tierra,* por cuanto crece, justamente, en la fricción dialéctica donde se separan la experiencia natural del devenir y el ritmo laboral impuesto a los hombres con rigurosa uniformidad [12]. Se ve entonces claramente que, lejos de ser una abstracción metafísica, el tiempo nerudiano, en la medida que recoge estas formas concretas de mensuración del devenir natural [13] resulta ser un tiempo material directamente aprehensible a través de sus instrumentos espe-

[10] Hernán Loyola, *Ser y morir,* op. cit., pág. 100.

[11] Jaime Concha, *Interpretación,* op. cit., pág. 5.

[12] Jaime Concha, *Neruda 1904-1936,* Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1972, pág. 220.

[13] J. Concha alude aquí al tema de la «campana» y al del «reloj» en *Residencia.*

> cíficos. No hay metafísica del tiempo en *Residencia en la tierra*, ya lo habíamos dicho. Ahora agregamos que, por el contrario, hay en estos poemas una percatación vertiginosa de la historia misma del tiempo, de su gran mutación [14].

Esta última frase resume todo el camino recorrido por el crítico chileno. Para el autor del *Neruda* de 1972, cuyo método pretende ser deliberadamente sociológico, el «Fundamento» se ha desprovisto de cualquier carácter metafísico. Ha adoptado el rostro de la historia. Es la voz de una conciencia colectiva e histórica la que nos pide Jaime Concha que escuchemos en los poemas de *Residencia en la tierra* [15].

Las páginas siguientes se proponen analizar a través de las dos primeras *Residencias* (la tercera pertenece, en lo fundamental, a la otra vertiente de la poesía de Neruda) la intuición de la continuidad —J. Concha, en 1963, la había llamado «Fundamento»— que se esboza tras la obsesión de la discontinuidad temporal con la que tiene alguna relación, donde ya se esconde, a nuestro parecer, la noción de materia. Nuestro análisis se situará, pues, como una prolongación de los trabajos de J. Concha y de H. Loyola. Pero, sucederá que, a veces, discutiremos sus conclusiones, cuando nos parezca que se anticipan de manera excesiva acerca de la imagen futura y ausente —para nosotros— de las dos primeras *Residencias*, de un poeta consciente de su responsabilidad histórica y de sus «deberes».

La preocupación temporal que se manifiesta a lo largo de las *Residencias* les confiere una unidad que se ha subrayado con frecuencia. El poeta mismo se sentía un tanto orgulloso de ella, y lo manifestaba en una carta de 1928 a su amigo González Vera:

---

[14] Jaime Concha, *Neruda 1904-1936*, op. cit., pág. 256.

[15] Un ejemplo significativo de las tesis recientes de Jaime Concha es la imagen del Conquistador que él cree percibir en las diversas referencias textuales que Neruda hace, en *Residencia*, a la espada y al caballo. Según él, el «Galope muerto» del poema inicial hace retumbar un «terror primario» cuyo origen no es otro que «la primera conmoción colectiva en nuestra tierra» (op. cit., pág. 26).

> ... Ya verá usted... con qué sustancia sólida y uniforme hago aparecer insistentemente la misma fuerza... Todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de mi cabeza, como una misma clase de insistentes olas [16].

DE UNA «RESIDENCIA» A OTRA

Esta unidad no debe hacernos olvidar, sin embargo, la diversidad de las circunstancias que imperaban en la escritura de los poemas de *Residencia.* Algunos («Galope muerto», «Serenata», «Madrigal escrito en invierno») fueron compuestos en Chile, antes de que el poeta partiera hacia el Oriente. Otros —la mayoría de los de la primera *Residencia*— vieron la luz en la terrible soledad de Rangoon o de Colombo, donde el poeta era ese «oscuro representante de un oscuro país en oscuras regiones» de que habla Jaime Concha [17].

Otros, especialmente en la segunda *Residencia,* aquellos cuyo tema es el océano y aquellos que describen el sórdido universo de la burocracia urbana, fueron escritos tras el regreso del poeta a Chile en 1932. Otros, para terminar —los inspirados, por ejemplo, por Alberto Rojas Jiménez, Federico García Lorca o el Conde de Villamediana, y los que componen los «Tres cantos materiales»— son posteriores a la llegada del poeta a España en abril de 1934.

No carece de importancia esta cronología. Como apunta Hernán Loyola [18], son perceptibles ciertas diferencias entre la primera y la segunda *Residencia.* Sin duda, el tema sigue siendo el tiempo, pero entre 1925 y 1935, que son las fechas que limitan la composición del libro, asistimos a un progresivo desplazamiento del centro de gravedad de la meditación nerudiana del interior hacia la periferia, de la interrogación metafísica tal como se deja oír en «Sonata y destrucciones» o «Significa

---

[16] Citado por Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil,* op. cit., página 63.

[17] Jaime Concha, *Neruda 1904-1936,* op. cit., pág. 235.

[18] Hernán Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda,* op. cit., pág. 115.

sombras», hacia lo que, a falta de mejor expresión, llamaremos el expresionismo descriptivo de «Un día sobresale», «El sur del Océano» o «Walking around». Es como si la reflexión poética sobre el tiempo evidenciara cada vez más la objetividad de la realidad por la que discurre, y como si, más allá de la destrucción temporal, el poeta descubriera en esta objetividad el secreto de una permanencia. Procuraremos seguir lo más de cerca posible, en las dos primeras *Residencias*, esta transformación que en ellas se opera de la búsqueda abstracta de la eternidad en intuición de una continuidad material, a través del mundo natural.

Como hace notar Hernán Loyola [19], no aparece la desesperación en las *Residencias*. De igual modo, buscaríamos en vano el menor rastro de nihilismo en ellas. Muy por el contrario: lo transitorio de los seres aumenta su valor. El hombre residencial sale engrandecido del destino atroz que le otorga la implacable ley del tiempo:

> Hay entre ciencias de llanto un altar confuso,
> y en mi sesión de atardeceres sin perfume,
> en mis abandonados dormitorios donde habita la luna,
> y arañas de mi propiedad, y destrucciones que me son queridas,
> adoro mi propio ser perdido, mi sustancia imperfecta,
> mi golpe de plata y mi pérdida eterna [20].

LA «PACIENCIA»

Pueden apreciarse en esta actitud los gérmenes de un humanismo, a condición, sin embargo, de precisar que este humanismo se compone, en una gran medida, de resignación, de «paciencia». Hay que tener cuidado en no confundir esa «paciencia» con lo que será más tarde —mucho más tarde— el com-

[19] «... se equivocó Amado Alonso cuando, un poco desaprensivamente, señaló la desesperación como uno de los elementos constitutivos del poetizar nerudiano. La congoja, la angustia, el llanto desolado, sí; pero jamás se abandonará Neruda a la desesperación» (H. Loyola, *Ser y morir*, op. cit., pág. 86).

[20] «Sonata y destrucciones» (*Residencia* 1, en O. C., I, pág. 190).

portamiento del poeta con respecto al tiempo. Solamente a partir del *Memorial de Isla Negra* será asumida de modo activo y fecundo la discontinuidad temporal. La «paciencia» que se practica en la primera *Residencia* es más una manera de soportar la condición temporal, para el poeta, que una forma de responsabilizarse de ella verdaderamente. Una estrofa de «Significa sombras» traduce bien la meta que espera alcanzar el poeta al tomar esa actitud de una estricta «obediencia» al tiempo.

> Ay, que lo que soy siga existiendo y cesando de existir
> y que mi obediencia se ordene con tales condiciones de hierro
> que el temblor de las muertes y de los nacimientos
> no conmueva
> el profundo sitio que quiero reservar para mí eternamente [21].

El «profundo sitio» al que permite llegar la «paciencia» pone el poeta, en cierto modo, al margen del perpetuoso temblor de las vidas y las muertes. Someterse al tiempo se vuelve un arma contra el tiempo. Otro texto de la *Primera Residencia*, «Sabor», que es el gran poema de la «paciencia» precisa su verdadero carácter.

Neruda, en «Sabor», ha recurrido, para evocar la «paciencia», a una curiosa imagen, que es la de la piel de serpiente:

> Quién puede jactarse de paciencia más sólida?
> La cordura me envuelve de piel compacta
> de un color reunido como una culebra:
> mis criaturas nacen de un largo rechazo [22].

Recordamos que, ya en *El habitante y su esperanza*, un determinado «color» representaba una modalidad particular de la experiencia del tiempo, esto es: el tiempo detenido. La substancia temporal que envolvía entonces el sueño de Florencio materializaba un tiempo dentro del que las dos postulaciones hacia la vida y hacia la muerte, de alguna manera, se anulaban.

---

[21] «Significa sombras» (*Residencia* 1, O.C., I, pág. 207).
[22] «Sabor» (*Residencia* 1, en O.C., I, pág. 178).

Ahora bien, es esa misma «substancia» la que en «Sabor» «encarna la paciencia».

> Vivo lleno de una sustancia de color común, silenciosa
> como una vieja madre, una paciencia fija [23].

Este color «común» o «reunido», como se decía en la estrofa de más arriba, que reviste el tiempo de la «paciencia» no es tanto el resultado de la abolición de la contradicción temporal como el de su neutralización en el doble sentido del término. Efectivamente, es neutro y neutralizado el tiempo con el que substituye el poeta la dinámica del drama temporal para hacerla soportable. Se trata de un ejercicio que es la condición misma de la escritura poética:

> mis criaturas nacen de un largo rechazo.

Ese verso prolonga la imagen de la culebra esbozada en el verso precedente. Para poder continuar viviendo y creando, el hombre de las *Residencias* necesita despojarse de esas pieles sucesivas y fugaces que son el patrimonio de toda existencia, e inventarse la permanente y lisa, compacta y uniforme, de un tiempo que sería el de la pura continuidad. Ese «largo rechazo», ese cambio de piel lento y difícil, es lo que se podría llamar la ascesis de la «paciencia» [24].

---

[23] *Ibid.*

[24] Nos parece que confirman esta interpretación los versos que siguen:

> Mis criaturas nacen de un largo rechazo:
> ay, con un solo alcohol puedo despedir este día
> que he elegido, igual entre los días terrestres.

Gracias a la ascesis de la «paciencia», el alcohol —cuyos estragos en el seno de la colonia europea evoca la correspondencia a Héctor Eandi («Beber con ferocidad, el calor, las fiebres. Enfermos y alcohólicos en todas partes», 16 enero 1928)— ha dejado de ser el remedio indispensable en la angustia del crepúsculo.

Hallamos igualmente, en una carta a H. Eandi, un trozo que aclara el proceso de «rechazo»: «A medida que he ido viviendo he hecho más y más difícil mi trabajo literario, *he ido rechazando* y enterrando cosas

La hallamos igualmente aludida, en términos menos enigmáticos, por el poema titulado «Caballo de los sueños», cuyos primeros versos describen a un hombre ocupado en exorcizar el tiempo:

> Innecesario, viéndome en los espejos
> con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
> arranco de mi corazón al capitán del infierno,
> establezco cláusulas indefinidamente tristes [25].

Para desarmar a ese capitán infernal que es el tiempo, hay que crear dentro de sí una especie de estado neutro, aquende o allende todo entusiasmo y toda desesperación:

> Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora:
> yo rompo extremos queridos: y aún más,
> aguardo el tiempo uniforme, sin medidas [26].

«La paciencia» nerudiana sueña, a lo largo de la primera *Residencia*, con ese tiempo uniforme e ilimitado. ¿Búsqueda de una eternidad? Sin lugar a dudas, pero de una eternidad que se ha renunciado a buscar fuera del tiempo: un determinado modo de vivir el fenómeno temporal ha llegado a ser la única posibilidad de eludirlo.

Hernán Loyola le concede, y está en lo cierto, una gran importancia al carácter de testigo explícitamente reivindicado en muchos poemas por el autor de las *Residencias*. Efectivamente, es lícito ver en ello la predicción de testimonios futuros.

---

que me eran más bien queridas, de tal manera que me lo paso en preocupaciones pobres, en pensamientos escasos, influenciado por *esas súbitas salidas, cuyo contenido voy reemplazando muy lentamente*» (Rangoon, mayo 1928, citado por Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*, Grijalbo, Buenos Aires, 1973). El subrayado es nuestro. Para terminar, señalemos que ese verso de «Sabor» es utilizado por Julio Cortázar en un texto titulado «Los alrededores del cuento» *(El último round)* para describir la génesis de sus cuentos, que nacen, explica en sustancia el escritor argentino, de un «largo rechazo» de los fantasmas en las tinieblas del inconsciente.

[25] «Caballo de los sueños» *(Residencia* 1, en O. C., I, pág. 175).

[26] *Ibíd.*

Sin embargo podemos preguntarnos si el testimonio sobre la condición temporal no participa también, de alguna medida, en una tentativa por exorcizar el tiempo: podemos preguntarnos si no es, como parece reconocerlo «Sonata y destrucciones», una modalidad paradójica del olvido:

> Acecho, pues, lo inanimado y lo doliente,
> y el testimonio extraño que sostengo,
> con eficiencia cruel y escrito en cenizas,
> es la forma de olvido que prefiero [27].

EL TESTIGO RESIDENCIAL

Convertirse en espectador del propio drama ¿no es, de algún modo, substraerse a él, sin por ello negar su objetividad? Ese testigo que, a fuerza de «paciencia», se ha vuelto neutro y pasivo,

> ... vigía tornado insensible y ciego,
> incrédulo y condenado a un doloroso acecho [28].

¿no busca ese «sitio profundo», dentro y fuera del tiempo a la vez, que le permitiría escapar a su dominio? En cualquier caso, nos sorprende la frecuencia con la que se manifiesta en él un estado, que se sitúa en el lado opuesto del testimonio y que no es tanto el sueño como el ensueño. Con respecto a eso, la primera *Residencia* es la prolongación más directa de *El habitante y su esperanza* donde la lucha contra el tiempo se resolvía en un extraño soñar despierto. Como José Silva, el «testigo» de la primera *Residencia* se muestra particularmente predispuesto a una ensoñación a mitad de camino entre el sueño y lo real:

> Yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa [29].
>
> Yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales [30].

---

27 «Sonata y destrucciones» *(Residencia* 1, en O. C., I, pág. 191).
28 «Sistema sombrío» *(Residencia* 1, en O. C., I, pág. 189).
29 «Caballo de los sueños» *(Residencia* 1, en O. C., I, pág. 175).
30 «Débil del alba» *(Residencia* 1, en O. C., I, pág. 176).

> Sueño, de una ausencia a otra, y a otra distancia, recibido y amargo [31].

Al final de «Colección nocturna» [32] o de «La noche del soldado» [33] la contemplación adquiere el mismo carácter ausente.

Si es en primer lugar, en sí mismo, en su propia capacidad de neutralizar subjetivamente el tiempo, donde el hombre sitúa, en la primera *Residencia,* su esperanza de escapar a la pesadilla de lo discontinuo, es porque se encuentra en un callejón sin salida; no se resigna a estar compuesto sólo de discontinuidad, y, sin embargo, ya no le es posible, como en el pasado, concebirse en el modo intemporal de la absoluta continuidad. Ya no hay para él, como decíamos, otro sitio adonde huir del tiempo que el tiempo mismo. Del aparente absurdo de esta situación va a surgir la idea de un tiempo compuesto de dos dimensiones opuestas pero unidas. Esta idea, que se desarrollará en la segunda *Residencia,* no está ausente por completo en la primera: se manifiesta en esta última confusamente, a través de un fenómeno que intentaremos describir y que es la objetivación temporal.

Entre los elementos biográficos que intervienen en la escritura de las *Residencias* [34], hay uno que condiciona a todos los demás: el exilio. La palabra «exilio» resume la situación de Neruda no sólo en Oriente sino en Chile también. El exilio

---

[31] «El deshabitado» (*Residencia* 1, en O. C., I, pág. 195).

[32] «Colección nocturna» (*Residencia* 1, en O. C., I, pág. 183).

[33] «La noche del soldado» (*Residencia* 1, en O. C., I, pág. 192).

[34] Hernán Loyola los resume de la manera siguiente: «La desolación física y anímica; la angustia del espíritu y del sexo; la incomunicación; la miseria económica del cargo consular; la falta de horizontes para la publicación de su poesía; la nostalgia de la familia, de los amigos, del aire y del idioma que dejó atrás; los recuerdos de antiguos amores; la vigilia del aislamiento, la constante espera de una carta o de un beso que vinieran desde la patria lejana; los eventuales contactos eróticos y los imposibles contactos con una atmósfera extranjera cuya naturaleza, cuya historia, cuya tradición, cuya gente lo rechazaban con violencia, cerrándose frente a sus anhelos de comprender y de incorporarse: tal es el drama múltiple que relatan, en su mayor porcentaje, los versos de la primera *Residencia*» (*Ser y morir,* op. cit., pág. 83).

social del poeta en su propio país [35] precedió y, en 1932-33, prolongó el exilio físico y voluntario de Rangoon, Colombo y Batavia. El exilio incide profundamente en las relaciones que mantiene con la realidad y con el tiempo. Se agranda la distancia entre la realidad y el mundo, en medio de la cual el tiempo se exterioriza y se convierte en objeto. Las cosas se desprenden de su singularidad para no dejar percibir ya, como en el poema «Unidad», más que la desoladora unidad a la que las convoca el tiempo que las habita:

> Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
> repitiendo su número, su señal idéntica [36].

En una carta a H. Eandi, Neruda evoca la sensación de exclusión que experimenta al compararse con una realidad en la que —dice— las cosas «han hallado por sí solas su expresión» en esta superabundancia de sentido que el tiempo les confiere [37]. La objetivación del tiempo equivale a la exclusión del sujeto. El resultado es esos muros de tiempo que en «Unidad» sitian al poeta:

> la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
> envejecidas, desteñidas, uniformes,
> se unen en torno a mí como paredes [38].

---

35 Recogeremos la excelente descripción que de él hace Jaime Concha: «Ha dejado de ser estudiante, no ha llegado a ser profesor. Su actividad, la de escribir, es un penoso entusiasmo que no le aporta rentas periódicas ni lo somete, día tras día, a un horario fijo de obligaciones. No es un oficio ni es un trabajo; ni siquiera una clase de cesantía. Es, a lo sumo, un ocio inaceptable que estatuye el extrañamiento social del poeta. He aquí la primera antinomia de su experiencia: en cada momento vive su libertad, en cada momento respira su esclavitud» (*Neruda 1904-1936*, op. cit., pág. 219).

36 «Unidad» (*Residencia* 1, en O. C., I, pág. 177).

37 «Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido, sino muy abundantes de él, sí, siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas» (Ceylán, 27 febrero 1930. Citado por Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 148).

38 «Unidad» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 177).

LA OBJETIVACIÓN DEL TIEMPO
EN LA PRIMERA «RESIDENCIA»

De modo bastante general asistimos en *Residencia en la tierra* a esta confusión que se produce entre el tiempo y el espacio en el cual se solidifica y crea esa «cáscara de extensión fija y profunda» [39] de la que trata «Arte poética». El aire no es ya inmaterial. Cobra

> ... esa consistencia de la leche, de las semanas muertas,
> del aire encadenado sobre las ciudades [40].

Es entonces cuando el tiempo adopta este color que ya le habíamos apreciado en «Sabor» y de nuevo hallamos en «Colección nocturna» —«un triste color de cocodrilo» [41]— o en «Débil del alba», color que

> ... sólo quiere reemplazar,
> cubrir, tragar, vencer, hacer distancias [42].

Esa transformación del aire en substancia temporal cuenta con la complicidad de los climas y de los paisajes. Las tardes de Rangoon y de Colombo le prestan su humedad sudorosa al tiempo que se objetiviza:

> ... cae, del calor del cielo, una impregnación callada como el sudor, y sobre los grandes vegetales, sobre el lomo de las bestias feroces, a lo largo de cierto silencio, estas plumas húmedas se entretejen y alargan [43].

Durante las interminables semanas de la estación de las lluvias, el espacio se pone plomizo, se vuelve opaco. El propio viento parece no tener otra función que acumular por todo el cielo la «extraña substancia»:

---

39 «Arte poética» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 189).
40 «Sabor» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 178).
41 «Colección nocturna» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 183).
42 «Débil del alba» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 177).
43 «La noche del soldado» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 192).

> Estación invencible! En los lados del cielo un pálido cierzo se acumulaba, un aire desteñido e invasor, y hacia todo lo que los ojos abarcaban, como una espesa leche, como una cortina endurecida existía, continuamente. De modo que el ser se sentía aislado, sometido a esa extraña sustancia [44].

Los paisajes de *Residencia en la tierra*, sean rurales o urbanos, chilenos o exóticos, son el escenario de la misma acumulación amenazadora que hallará su expresión más acabada en el poema titulado «Trabajo frío».

A diferencia de los ejemplos precedentes «Trabajo frío» suprime todo soporte circunstancial o anecdótico. La interrogación inicial, reiterada tres veces, interpela al hombre prisionero en su «esfera parcial y dulce», en el frágil y delicado capullo de su subjetividad:

> Dime, del tiempo, resonando
> en tu esfera parcial y dulce,
> no oyes acaso el sordo gemido? [45].

Los límites de los que se rodea el individuo tienen todo el aspecto de ridículas barreras frente a la fuerza «segura y espesa y hercúlea» [46] del tiempo, que manifiesta solamente el «sordo gemido» de los seres que ella aplasta con su «constante victoria» [47]. A la ceguera ilusoria del sujeto, opondrá el poema la lucidez del testigo:

> Secas sales y sangres aéreas,
> atropellado correr de ríos,
> temblando el testigo constata [48].

Lo que el testigo advierte en «Trabajo frío», no es como en otros textos de *Residencia*, una desintegración general provo-

---

44 «El deshabitado» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 195).
45 «Trabajo frío» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 206).
46 *Ibid.*
47 *Ibid.*
48 *Ibid.*

cada por el tiempo, sino un crecimiento vivido como algo también amenazador:

> Aumento oscuro de paredes,
> crecimiento brusco de puertas,
> delirante población de estímulos,
> circulaciones implacables.
>
> Alrededor, de infinito modo,
> en propaganda interminable,
> de hocico armado y definido,
> el espacio hierve y se puebla [49].

Hemos reconocido de pasada las «paredes» que ya habíamos encontrado en «Unidad», pero, esta vez, es mucho más que una simple sensación de encierro de lo que se trata. La palabra «aumento» dota de un dinamismo autónomo a ese tiempo en el que la destrucción del ser toma, paradójicamente, las formas de su creación. Lo mismo ocurre en cuanto a ese espacio que se ha vuelto océano y en el que pulula una inquietante fauna («de hocico armado y definido»): la agresión se disfraza en él de génesis [50]. Esta ambigüedad caracterizará también a la imagen de la planta en la última estrofa del poema:

> Como una planta perpetua, aumenta
> su delgado y pálido hilo,
> mojado de gotas que caen
> sin sonido, en la soledad [51].

El tiempo crece como una planta [52]. Pero este crecimiento [53] es de signo negativo como lo indica su carácter silencioso

---

[49] *Ibid.*

[50] Amado Alonso subraya el «doble valor simbólico» de los peces en las *Residencias* donde su presencia es al mismo tiempo sinónimo de ferocidad y de profusión vital, incesante e inagotable (Amado Alonso, *Poesía y estilo*, op. cit., pág. 239).

[51] «Trabajo frío» (*Residencia*... 1, O. C., I, pág. 206).

[52] A propósito de esta estrofa, véase igualmente, *infra*, 2.ª parte, Capítulo IV: «Tema de la gota y de la semilla».

[53] Este «crecimiento» temporal nos hace recordar algunos versos de Baudelaire, de quien, como sabemos, Neruda era asiduo lector:

«sin sonido»: sabemos que «lo sonoro» se asocia en Neruda a la idea de génesis [54]. Para terminar hay que señalar en «Trabajo frío» el empleo constante de un vocabulario, para expresar la labor del tiempo, que será el que utilizará Neruda para expresar, a partir del *Canto General*, el aumento del mundo material. Palabras como «aumento», «crecimiento», «población», «estímulos», «circulaciones», «propaganda», «volumen», «hervir», «poblar», «acumular» son reveladoras, creemos, de la intuición, a través de la desintegración temporal, de lo que más tarde será su antagonista dialéctico: el movimiento hacia el ser, el crecimiento.

Como el tiempo la vida, ¡oh dolor! ¡oh dolor!
y el oscuro enemigo que el corazón nos roe
con nuestra propia sangre crece y cobra vigor.

(Les fleurs du mal, «El enemigo».)

(La traducción es de Nydia Lamarque, Ed. Losada. N. del T.). Neruda parece recordar —¿o es simple coincidencia?— esa imagen del Tiempo-vampiro en el primero de los «Cantares» de *Residencia* 1:

La parracial rosa devora
y sube a la cima del santo:
con espesas garras sujeta
el tiempo al fatigado ser:
hincha y sopla en las venas duras,
ata el cordel pulmonar, entonces
largamente escucha y respira.

(O. C., I, pág. 205.)

Al igual que el rosal parece nutrirse de la estatua a la que abraza, el tiempo se nutre del ser, que es su presa.

Sin embargo, Neruda le da un giro más complejo que Baudelaire a su puesta en escena del tiempo-vampiro: como en «El fantasma del buque de carga», que analizamos unas páginas más adelante, es un tiempo que se nutre de sí mismo el que quiere describir, un tiempo cuya respiración está formada del aire que inspira en las venas de sus víctimas.

[54] Podríamos citar numerosos ejemplos en *Residencia* (cf. «Un día sobresale», O. C., I, pág. 211), y en la poesía posterior (cf. *Canto General:* «Vegetaciones», O. C., I, pág. 320; o *Piedras de Chile:* «El arpa», O. C., II, pág. 356).

LA OBJETIVACIÓN DEL TIEMPO EN LA SEGUNDA «RESIDENCIA»

Era a través de la modalidad de la confusión como, en la primera *Residencia*, se manifestaba la unión entre las dos dimensiones del fenómeno temporal. Adoptando la forma paradójica de una proliferación, la destrucción que realiza el tiempo revelaba una secreta continuidad, mas una continuidad que, al confundirse con lo discontinuo, era percibida por el sujeto como una amenaza. En la segunda *Residencia* se ha dado un paso decisivo en el sentido de que los dos componentes del movimiento temporal dejan de presentarse confundidos para el poeta. Asistimos, en un cierto número de poemas, al bosquejo de un tiempo contradictorio cuyo advenimiento coincide con la importancia cada vez más grande concedida a la naturaleza en el universo residencial[55]. Es significativo, cuando conocemos el puesto que ocupará más tarde el océano en el materialismo nerudiano, que sea, en primer lugar, en los poemas de tema

---

[55] Coincidencia que merece ser subrayada: es en el momento en el que el mundo natural se introduce en las *Residencias*, cuando aparecen igualmente los primeros signos de una crítica de la sociedad. Es evidente que el «exilio social» del poeta, al que aludíamos anteriormente, impone a esta crítica límites que Hernán Loyola indica acertadamente *(Ser y morir*, op. cit., pág. 137). Textos como «Walking around» (O. C., I, pág. 219) y «Desespediente» (O. C., I, pág. 220) son ante todo el muy subjetivo reflejo de la experiencia dolorosa que tuvo Neruda en su vida como cónsul de la burocracia.

No menos claro resulta que se encuentran en ellos las premisas de una crítica del orden existente, tal como nos lo indica el crítico soviético Léo Ospovat (citado por Hernán Loyola, op. cit., pág. 141):

> Como reflejo del antagonismo que reina en las relaciones entre la personalidad y la sociedad, la poesía de Neruda estaba penetrada, desde sus mismos comienzos, por este disconformismo contra el orden existente en la sociedad, disconformismo al que acompañaba una confusa sensación del vínculo del hombre, de un intento de destruir el encierro carcelario, la soledad en que el capitalismo encierra al hombre...

oceánico donde se manifiesta, en la segunda *Residencia*, esta doble evolución.

«EL FANTASMA DEL BUQUE DE CARGA»

De esos poemas, «El buque de carga» es, cronológicamente, el primero. Aunque pertenezca a la primera *Residencia*, no es arbitrario apartarlo y añadirlo a otros poemas «oceánicos» de la segunda *Residencia*. Como sabemos, esta última abarca los poemas escritos entre 1931 y 1935. Ahora bien, es en abril de 1932 cuando Neruda, a bordo del carguero «Forafric», que lo conducía a Chile, escribió «El fantasma». Ese poema es, por lo tanto, contemporáneo de «El sur del océano», inspirado por la playa de Puerto Saavedra y compuesto en ocasión de un viaje al Sur que se sitúa, por necesidad, entre abril de 1932, fecha de su llegada a Chile, y agosto de 1933, fecha de su partida para Buenos Aires.

Al analizar en *El viajero inmóvil* «El fantasma del buque de carga», Emir Rodríguez Monegal interpreta en el fantasma que habita el carguero, una metamorfosis del poeta:

> Al fin, volviendo en el lentísimo buque a la patria, Neruda podía verse proyectado subconscientemente en ese fantasma que deambula, por bodegas preñadas, que se asoma con su rostro sin ojos sobre ese mar que roe incesante la cáscara del buque [56].

El psicoanálisis justificaría, según el crítico uruguayo, tal hipótesis al revelar «esa asociación subconsciente del barco que navega por las aguas del tiempo («aguas vivas que roen la cáscara del buque», como dice el poeta más adelante) con una cisterna materna, con una bodega preñada que también es matriz. Por eso el hombre que viaja en el barco se «metamorfosea» [57].

Si fuera necesario buscar los orígenes inconscientes del poema más allá de la circunstancia biográfica, es más bien el

[56] Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, op. cit., pág. 216.
[57] *Ibid.*

«Barco fantasma» de las lecturas infantiles el que, en nuestra opinión, habría que recordar. La verdad es que el fantasma que crea el poeta no nos parece en absoluto una proyección —ni siquiera inconsciente— del poeta, sino todo lo contrario: la representación en forma de creación mítica de un fenómeno que le obsesiona y que le angustia precisamente por su objetividad. No es una casualidad que, en su evocación del tiempo fantasmal, Neruda insista acerca de su calidad de «ser»:

> Los muebles viajan llenos de su ser silencioso
> como pequeños barcos dentro del viejo barco,
> cargados de su ser desvanecido y vago [58].

Por ser, por definición, el no-ser que toma la forma del ser es por lo que el fantasma expresa tan perfectamente el tiempo, ese no-ser del ser de toda cosa. En el mito del fantasma volvemos a encontrar, pues, en acción, el proceso de objetivación temporal estudiado en «Unidad» y «Trabajo frío», pero la referencia precedente a los muebles saturados de tiempo como pequeños barcos dentro del viejo barco nos invita a llegar más lejos en el análisis, y a considerar en toda su complejidad la situación simbólica.

Ésta se basa en tres movimientos que constituyen tres modulaciones de un tema único: el tiempo. El primero de esos movimientos se circunscribe a la primera estrofa. Se trata del movimiento penoso, desigual, del buque de carga en medio del océano:

> Distancia refugiada sobre tubos de espuma,
> sal en rituales olas y órdenes definidos,
> y un olor y rumor de buque viejo,
> de podridas maderas y hierros averiados,
> y fatigadas máquinas que aúllan y lloran
> empujando la proa, pateando los costados,
> mascando lamentos, tragando y tragando distancias,
> haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,
> moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas [59].

---

[58] «El fantasma del buque de carga» (*Residencia* 1, O.C., I, pág. 202).
[59] *Id.*, pág. 201.

Los gerundios, por su acumulación, convierten esta progresión del barco en un incesante y doloroso esfuerzo: estancamiento de la expresión, que contribuyen a confirmar y acentuar las notas auditivas:

> ... haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas.

Ese movimiento negado sin cesar y, sin embargo, siempre dramáticamente recomenzado, esa verdadera agonía temporal se opone a lo largo de todo el poema a la armoniosa indiferencia del tiempo fantasmal:

> Se desliza y resbala, desciende, transparente,
> aire en el aire frío que corre sobre el buque[60].

Esa lentitud es la del desgaste que le da a ese silencio y a esa transparencia temporales una presencia casi visible:

> Los sonidos lo arrugan, las cosas lo traspasan,
> su transparencia hace brillar las sillas sucias[61].

El segundo movimiento cuya silenciosa lentitud se despliega en la mayor parte del poema se interrumpe dos veces por un tercer movimiento que contrasta por su energía y vivacidad. Se trata del movimiento de las aguas oceánicas cuyo galope fugitivo romperá, en la segunda estrofa, el denso silencio de la bodega.

> Las aguas exteriores de repente
> se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,
> rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas[62].

Ese movimiento de las aguas oceánicas —observémoslo en seguida— será en la última parte del poema objeto de una larga contemplación:

---

[60] *Id.*, pág. 202.
[61] *Ibíd.*
[62] *Ibíd.*

> ... y frescas y profundas desarrollan su baile
> como vidas de fuego, como sangre o perfume,
> nuevas y fuertes surgen, unidas y reunidas.
>
> Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo,
> verdes de cantidad, eficaces y frías,
> tocan el negro estómago del buque y su materia
> lavan, sus costras rotas, sus arrugas de hierro:
> roen las aguas vivas la cáscara del buque,
> traficando sus largas banderas de espuma
> y sus dientes de sal volando en gotas [63].

La insistencia del poeta es reveladora de la importancia que otorga a la evocación del movimiento oceánico y nos lleva a preguntarnos cuál es la función de este último en lo íntimo del poema. La presencia del verbo «roer», «roen las aguas vivas la cáscara del buque» orienta, en primer lugar, hacia el tema central de las *Residencias*: la acción temporal. Pero inmediatamente advertimos que no es el carácter destructor de esta acción lo que sirve de estructura al conjunto de la evocación. Son la integridad y la energía constantemente renovadas de las olas del océano lo que el poeta ensalza con entusiasmo, con acentos que anuncian el «Gran Océano» del *Canto General*. Esta tercera modulación del tema temporal contrasta —como ya hemos dicho— con el tiempo fantasmal no sólo por la vivacidad del movimiento, sino también por la desaparición (aparte del verbo «roer») de toda referencia de tipo negativo: los epítetos —«frescas», «profundas», «sangre», «perfume»— oponen resueltamente ese tipo del agua oceánica a la otra imagen, la del tiempo «inmóvil y visible como una gran desgracia».

Es preciso estudiar con mayor detalle esta oposición que es mucho más que un simple contraste: el fantasma del tiempo tiene encantados todos los objetos. Él es —literalmente— el único que gobierna a bordo. Su reino, sin embargo, tiene unos límites: los del buque sobre el que se extiende. Más allá comienza otro reino sobre el que no ejerce poder alguno:

---

[63] *Id.*, págs. 202-203.

> ... con sus manos ocultas se apoya en las barandas
> y mira el mar amargo que huye detrás del buque.
> Solamente las aguas rechazan su influencia,
> su color y su olor de olvidado fantasma [64].

¿Por qué el reino del tiempo destructor termina allá donde comienza el océano? Sencillamente, porque el fantasma y el océano son dos componentes de un mismo fenómeno.

En otros términos: la destrucción temporal es contradictoria, pero no es separable de ese cumplimiento temporal, de esa plenitud en movimiento que representa el océano. Para acabar de convencerse, basta con prestar atención al comportamiento del fantasma. Su «aparición» en el poema está determinada por el ruido de las aguas oceánicas:

> Las aguas exteriores de repente
> se oyen pasar, corriendo como un caballo opaco,
> con un ruido de pies de caballo en el agua,
> rápidas, sumergiéndose otra vez en las aguas.
> Nada más hay *entonces* que el tiempo en las cabinas [65].

El tiempo fantasmal es, en realidad, una criatura del tiempo oceánico. De éste procede el temible poder destructor que detenta. Suscitado por las «aguas exteriores», a ellas vuelve para alimentarse, en la cuarta estrofa, a través de esa larga contemplación cuya importancia valoramos mejor ahora. Después de lo cual, puede descender de nuevo a las entrañas del buque, «lento de aire y atmósfera y desolado espacio» [66], para proseguir su misión destructora.

A través de esas relaciones complejas que ligan el fantasma al océano, Neruda nos ha ofrecido una determinada versión de ese fenómeno contradictorio que es el fenómeno temporal: el tiempo destructor sometido a una plenitud temporal que simbolizaba el movimiento oceánico. Hay otros dos poemas de *Residencia en la tierra* que ofrecen una versión sensiblemen-

[64] *Id.*, pág. 202.
[65] *Id.*, págs. 201-202. El subrayado es nuestro.
[66] *Id.*, pág. 203.

te diferente, pero complementaria, de la contradicción temporal y de su objetivación. Se trata de «El sur del océano» y de «El reloj caído en el mar».

«EL SUR DEL OCÉANO»

En «El sur del océano», la identificación tiempo-océano se hace explícita:

> porque todas las aguas van a los ojos fríos
> del tiempo que debajo del océano mira [67].

Si comparamos, sin embargo, ese tiempo oceánico con el evocado en «El fantasma del buque de carga», comprobamos que hay una diferencia esencial. Al puro devenir, al eterno recomenzar que encarnaba el agua del mar, le ha substituido un tiempo inmóvil y como muerto:

> Sus ojos han muerto de agua muerta y palomas [68].

El océano, en esos versos, descubre el secreto de su inmovilidad. La muerte de que parece aquejado es producto de la muerte que lo rodea. Es el lugar donde se acumulan las destrucciones temporales. Allá donde todo, en «El fantasma del buque de carga», no era más que movimiento incesante, no hay más que una mirada ausente, «dos agujeros de latitud amarga» donde vagan —¿nos extraña?— los mismos peces ambiguos que en «Trabajo frío»:

> ... y son dos agujeros de latitud amarga
> por donde entran los peces de ensangrentados dientes
> y las ballenas buscando esmeraldas,
> y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
> por lentas medusas, y además
> varias asociaciones de arrayán venenoso,
> manos aisladas, flechas,

---

[67] «El sur del océano» (*Residencia* 2, O. C., I, pág. 217).
[68] *Ibid.*

revólveres de escama,
interminablemente corren por sus mejillas
y devoran sus ojos de sal destituida [69].

Esos peces —esos «revólveres de escama»— son primordialmente signo de una voracidad; pero ¿no son también producto de ella? ¿No constituyen ellos mismos una existencia nutrida en las fuentes de la destrucción? ¿No resumen, en el fondo de un mismo símbolo, ese mecanismo contradictorio que va a desdoblarse cuando la luna entra en escena?:

Cuando la luna entrega sus naufragios,
sus cajones, sus muertos
cubiertos de amapolas masculinas,
cuando en el saco de la luna caen
los trajes sepultados en el mar,
con sus largos tormentos, sus barbas derribadas,
sus cabezas que el agua y el orgullo pidieron para siempre,
en la extensión se oyen caer rodillas
hacia el fondo del mar traídas por la luna
en su saco de piedra gastado por las lágrimas
y por las mordeduras de pescados siniestros [70].

Con el ruido lúgubre de la resaca —parecido al sonido de rodillas que llegan a golpear la arena bajo el peso de una carga demasiado pesada— se expresa de forma condensada y dramática ese proceso de acumulación que es una versión diferente del fenómeno descrito en «El fantasma del buque de carga». Al contrario que el fantasma que bebía en el mar su poder destructor, la luna crea el tiempo oceánico amontonando en él la multiplicidad fragmentaria de sus reflejos, las substancias ciegas de la desintegración temporal:

Es verdad, es la luna descendiendo
con crueles sacudidas de esponja, es, sin embargo,
la luna tambaleando entre las madrigueras,
la luna carcomida por los gritos del agua.

[69] *Ibíd.*
[70] *Ibíd.*

los vientres de la luna, sus escamas
de acero despedido: y desde entonces
al final del océano desciende,
azul y azul, atravesada por azules,
ciegos azules de materia ciega,
arrastrando su cargamento corrompido,
buzos, maderas, dedos,
pescadora de la sangre que en las cimas del mar
ha sido derramada por grandes desventuras [71].

Las imágenes destilan y desarrollan en todos los sentidos la misma contradicción: la plenitud de la esponja tiene como reverso una voracidad; la luz lunar desgarrada por las olas es, a la vez, inquietante fragmentación («los vientres de la luna, sus escamas...»: una vez más los peces) y ese azul compacto («ciegos azules de materia ciega»); en conclusión: la luna es esa paradójica provocadora de naufragios que satura el océano con el producto de todos ellos, esa provocadora de naufragios que naufraga también.

«EL RELOJ CAÍDO EN EL MAR»

«El reloj caído en el mar» recoge el mismo tema bajo una forma más coherente, aunque sea menos convincente desde el punto de vista poético. En lugar de fusionar, como el poema anterior, en una misma visión poética, acumulación y destrucción, «El reloj caído en el mar» presenta el defecto, pero, asimismo, la ventaja para la claridad de nuestra demostración, de yuxtaponerlas e inmediatamente unirlas en el símbolo insólito que da título al poema.

Los primeros versos ponen en escena un tiempo que se ha detenido y que, en el espacio, se hace objetivo:

Hay tanta luz tan sombría en el espacio
y tantas dimensiones de súbito amarillas,

[71] *Ibíd.*

porque no cae el viento
ni respiran las hojas [72].

El color amarillo se ha convertido en una nota totalmente abstracta: «dimensiones amarillas». No es el otoño como en «Vuelve el otoño», lo que ha elegido el poeta para materializar de qué modo se eterniza el fluir del tiempo, sino el mar:

Es un día domingo detenido en el mar,
un día como un buque sumergido,
una gota de tiempo que asaltan las escamas
ferozmente vestidas de humedad transparente [73].

La imagen de los peces es decididamente inseparable de la del tiempo oceánico. Su función en esta primera parte del poema es anunciar la labor destructora del tiempo de la que se ocupará la segunda parte. Pero su ronda inquietante no le priva en absoluto de su carácter positivo al tiempo acumulado que el conjunto del pasaje opone al tiempo de la desintegración:

Hay meses seriamente acumulados en una vestidura
que queremos oler llorando con los ojos cerrados,
y hay años en un solo ciego signo del agua
depositada y verde,
hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,
mucho más estimable que un abanico roto,
mucho más silenciosa que un pie desenterrado,
hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren [74].

Sin transición ni otra ligadura que la que las une en el pensamiento del poeta, a la acumulación temporal le sucede la fragmentación:

---

[72] «El reloj caído en el mar» *(Residencia en la tierra* 2, O.C., I, página 249).
[73] *Ibíd.*
[74] *Ibíd.*

> Los pétalos del tiempo caen inmensamente
> como vagos paraguas parecidos al cielo,
> creciendo en torno... [75].

Imagen clásica del caer de las hojas, cuyo carácter convencional va a esforzarse en superar la estrofa toda con un largo andar a tientas:

> ... es apenas
> una campana nunca vista,
> una rosa inundada, una medusa, un largo
> latido quebrantado:
> pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
> una confusa huella sin sonido ni pájaros,
> un desvanecimiento de perfumes y razas [76].

Se habrá podido advertir, como en la anterior estrofa (pero en una proporción inversa), que la expresión poética no consigue disociar de su contrario la destrucción: «campana», «rosa inundada», se empecinan en sugerir una sombra de plenitud en medio de la desintegración. Es ella, sin embargo, la que domina y opone «un desvanecimiento de perfumes y razas» a la densa acumulación del tiempo oceánico antes evocada. Esta oposición es de suma importancia: sólo por medio de ella revela su significación el símbolo inesperado de los últimos versos:

> El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
> y golpeó una cadera con su eléctrica forma
> corre desvencijado y herido bajo el agua temible
> que ondula palpitando de corrientes centrales [77].

El símbolo sorprende a causa de su frialdad casi intelectual. Es, tal vez, la única parte de *Residencia en la tierra* en que el pensamiento poético se muestra desnudo de toda carga afectiva. Pero es el «lamento» angustiado de «El sur del océano» el que sigue dejándose oír tras esta imagen abstracta hasta el

[75] *Ibíd.*
[76] *Ibíd.*
[77] *Id.*, pág. 250.

absurdo, con la que el poeta nos descubre la conclusión de una larga y dolorosa meditación sobre el tiempo.

«ENTRADA A LA MADERA»: ¿POEMA MATERIALISTA?

En relación con los poemas de tema oceánico, a los que son cronológicamente posteriores, los *Tres cantos materiales* suponen un innegable progreso en la génesis del materialismo poético de Neruda. El mundo natural deja de ser un simple soporte del fenómeno temporal. El ser de las cosas comienza a emerger de ese «nombre confuso» [78] en el que, en la primera *Residencia*, estaba sumido. «Entrada a la madera» ensalza el «vivo ser de substancia y silencio» [79], al tiempo que en el último verso de «Apogeo del apio» se desarrollan «la luz oscura y la rosa de la tierra» [80]. Por primera vez, al fin, se pronuncia la palabra «materia»:

> Dulce materia, oh rosa de alas secas [81].

Dicho lo cual ¿podemos hablar con todo rigor, a propósito de los «Tres cantos materiales», de materialismo y de dialéctica? «Entrada a la madera», en especial, les suscita esta pregunta a los críticos. Jaime Concha, en «Interpretación de *Residencia en la tierra*», no pronuncia la palabra materialismo, pero no duda en interpretar en los dos últimos versos del poema una alusión del «proceso autocreador de la materia» [82]. Esta lectura materialista de «Entrada a la madera» aparece de nuevo, más acentuada y situada en una perspectiva sociológica, en el *Ne-*

---

[78] «Arte poética» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 189).
El adjetivo «confuso» es una de las palabras-clave de la primera *Residencia.* Lo hallamos especialmente en «Galope muerto» (pág. 173), «Caballo de los sueños» (pág. 175), «Débil del alba» (pág. 176), «Unidad» (pág. 177), «Tiranía» (pág. 185), «Sonata y destrucciones» (pág. 190).

[79] «Entrada a la madera» *(Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 233).

[80] «Apogeo del apio» *(Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 236).

[81] «Entrada a la madera» *(Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 233).

[82] Jaime Concha, «Interpretación de *Residencia en la tierra*», art. cit., pág. 27.

ruda 1904-1936, publicado por el mismo autor en 1972 [83]. Emir Rodríguez Monegal, por su parte, pretende hallarse a mitad de camino de la interpretación materialista de J. Concha y la mística de Clarence Finlayson [84]. Habla, en las líneas que dedica en su libro al famoso poema nerudiano, de «materialismo trascendente» [85], expresión que, si bien procede de una reticencia muy loable por esquematizar el pensamiento de Neruda, sin embargo constituye una lamentable contradicción in terminis. Hernán Loyola nos parece estar más cerca de la verdad cuando advierte que en «Entrada a la madera»

> ... el reconocimiento de un cierto modo de transcurrir ajeno a sus angustias y desarrollando en el seno del conflicto vida-muerte (¡la muerte como condición de la vida!) implica desde luego la admisión de un tiempo objetivo para el existir de la naturaleza. El próximo paso, muy cercano ya, será la admisión de un tiempo objetivo para el transcurrir del hombre concreto, del hombre social. Es decir, el encuentro con la historia [86].

Podemos tener más reservas, no obstante, respecto a algunas conclusiones del autor de *Ser y morir en Pablo Neruda*. ¿No es excesivo hablar, a propósito de *Entrada*, de «intuición dialéctica de la vida» y de «percepción de la dinámica positiva del tiempo»? Para resumir, y sobre todo ¿son realmente los dos últimos versos del poema la prueba de una «interdependencia

---

[83] Es —afirma Jaime Concha— como «una especie de naturalización del trabajo forestal», como hay que considerar «Entrada a la madera»... «En él se adjudican a la madera por un desplazamiento poético y socialmente comprensible, las capacidades creadoras de la sociedad. La dialéctica del poema —descrita por mí en otro ensayo— es dialéctica cifrada de la actividad productiva. De ahí su coherencia, lo admirable de su pathos» (op. cit., pág. 243, nota 18).

[84] Clarence Finlayson, «Pablo Neruda en *Tres cantos materiales*, en *Poetas y poemas*, Eds. Revista Universitaria, 1938, págs. 19-28.

[85] «... Hundiéndose en la materia (en las materias), Neruda ha logrado trascender las limitaciones mismas de lo material, ha logrado tocar la eternidad. Es el suyo un materialismo trascendente» *(El viajero inmóvil*, op. cit., pág. 220).

[86] Hernán Loyola, *Ser y morir*, op. cit., pág. 122.

entre el Ser y el Quehacer en el pensamiento poético de Neruda»? [87].

A través de la diversidad de esos puntos de vista aparece en su extensión la dificultad que tiene definir el pensamiento poético de Neruda en el momento en que escribe «Entrada a la madera», es decir: en vísperas de un cambio fundamental.

Sin lugar a dudas, en «Entrada a la madera», como en otros textos residenciales, existe la búsqueda de una dialéctica. El movimiento que estructura el poema nos recuerda necesariamente, salvando las distancias, el que se desarrollará en los primeros cantos de *«Alturas de Macchu Picchu»* [88]. Sin anticiparnos a las conclusiones de un capítulo próximo [89], recordemos que una de las principales articulaciones del gran texto del *Canto General* se sitúa entre el cuarto y sexto canto, cuando el poeta, tras haber llegado al fondo de la soledad humana («rodé muriendo de mi propia muerte») [90], emprende su ascensión simbólica («Entonces en la escala de la tierra he subido...») [91]. Desde ahora podemos percibir, en la peregrinación hacia la materia descrita por «Entrada a la madera», una prefiguración de ese esquema:

> Dulce materia, oh rosa de alas secas,
> en mi hundimiento tus pétalos subo
> con pies pesados de roja fatiga [92].

La palabra «hundimiento» exige ser leída a otro nivel. Por una parte, resume el camino que el poeta ha tomado en su

---

[87] «Importa destacar, una vez más, la interdependencia entre el *Ser* y el *Quehacer* en el pensamiento poético de Neruda: hacer fuego, hacer silencio, hacer sonido, es el único modo de arder, de callar, de vibrar. Existir plenamente significa construir la plenitud. *Vivir* significa *Hacer la vida*, edificarla» (*Ser y morir*, op. cit., pág. 123).

[88] *«Alturas de Macchu Picchu» (Canto General* II, O. C., I, págs. 335-348).

[89] Cf. infra: Tercera parte: *El poeta y la historia*, cap. I: «La meditación acerca de las ruinas».

[90] *«Alturas de Macchu Picchu» (Canto General* II, O. C., I, pág. 338).

[91] *Id.*, pág. 339.

[92] «Entrada a la madera» *(Residencia* 2, O. C., I, pág. 233).

búsqueda de la materia: el que abre a la imaginación la mano que acaricia la madera («con mi razón apenas, con mis dedos...»)[93], pero sobre todo el de esas aguas tautológicamente inundadas («con lentas aguas lentas inundadas...»)[94] de esa lluvia austral que caía en los bosques de la infancia, alrededor de Temuco. Con ella «se adentra» el poeta en la madera —bosque y materia— adoptando un movimiento que, a la vez —y es éste el segundo nivel en el que hay que leer la palabla «hundimiento»— es el de la caída de los seres que el tiempo se lleva. Recordemos «Sólo la muerte»:

> Como un naufragio hacia adentro nos morimos,
> como ahogarnos en el corazón,
> como irnos cayendo desde la piel al alma[95].

Las dos significaciones que posee la caída convergen en la imagen de «con pies pesados de roja fatiga»[96] en la que el peso de las hojas rojizas del otoño se confunde con el de la fatiga existencial. Sin embargo, por grande que esta última sea, se establece una asociación entre la experiencia del tiempo negativo («hundimiento») y el descubrimiento de la materia («subo»), apareciendo la primera como condición necesaria para que la segunda se produzca. Hay en ello el embrión de un proceso dialéctico que incita a pensar en «*Alturas de Macchu Picchu*» donde la caída es, de igual manera, la condición de una ascensión. Esta similitud no hace sino más evidente la diferencia, que es esencial. La ascensión de Macchu Picchu es el individuo que muere como tal, y nace, hombre, a la historia. La última parte del *Canto General* proclamará orgullosamente en su título ese nacimiento: «*Yo soy*». No sucede lo mismo en «Entrada a la madera». Se pronuncia el «yo soy»:

> Es que soy yo ante tu color de mundo,
> .....

93 *Ibid.*
94 *Ibid.*
95 «Sólo la muerte» (*Residencia* 2, O. C., I, pág. 213).
96 «Entrada a la madera» (*Residencia* 2, O. C., I, pág. 233).

> Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
> envueltos en otoño y resistencia:
> soy yo emprendiendo un viaje funerario
> .....
> soy yo con mis lamentos sin origen [97].

Pero no nos equivoquemos; no es una afirmación de la permanencia humana lo que hay que entender en ese *Yo soy*, sino la angustia de la precariedad que, frente a la serenidad del mundo natural, se reitera dramáticamente. Esa angustia que suscita y rige de principo a fin el «viaje funerario» por las regiones impasibles de la madera, en ningún momento será superada, al menos en la acepción dialéctica del término. Al desviarse definitivamente de un infinito abstracto cuyo espejismo continuamos descubriendo incluso en algunos poemas de la primera *Residencia* [98], ha dado el poeta de «Entrada a la madera» un paso importante. Habiendo visto en la naturaleza la encarnación de la continuidad temporal, ha renunciado a sus fantasías de adolescente. Pero las ha substituido por otra: incapaz de hacer dialéctica su relación con la naturaleza, es a través del aniquilamiento [99] como realizará por fin su unión con la madera:

> ... y hagamos fuego, y silencio, y sonido,
> y ardamos, y callemos, y campanas [100].

Esta identificación con la madera se obtiene por una súbita inversión, al final del poema, de las posiciones ocupadas por el poeta y la naturaleza respectivamente. En la última estrofa, ya no es el poeta el que «cae», sino la madera:

---

97 *Id.*, págs. 233-234.

98 Principalmente en «Caballo de los sueños» (O. C., I, pág. 176), «Colección nocturna» (O. C., I, pág. 182), «Serenata» (O. C., I, pág. 186), «Establecimientos nocturnos» (O. C., I, pág. 197).

99 Estamos en total desacuerdo sobre ese punto tanto con Jaime Concha, que interpreta el fuego como elemento de «negación dialéctica», como con Hernán Loyola, que interpreta en el «Hagamos» un signo precursor de la praxis.

100 «Entrada a la madera» (*Residencia* 2, O. C., I, pág. 234).

Poros, vetas, círculos de dulzura,
peso, temperatura silenciosa,
flechas pegadas a tu alma caída,
seres dormidos en tu boca espesa,
polvo de dulce pulpa consumida,
ceniza llena de apagadas almas,
venid a mí, a mi sueño sin medida,
caed en mi alcoba en que la noche cae
y cae sin cesar como agua rota,
y a vuestra vida, a vuestra muerte asidme... [101].

La enumeración caótica ha atomizado la realidad de la madera en una lluvia que ha desprovisto de su poder negativo, «el agua rota», la estéril sucesión de las noches. Esta lluvia material reemplaza a las «lentas aguas lentas e inundadas» del principio del poema. Confirma el lazo que las unía a la permanencia del mundo natural. Pero, al final del viaje el poeta ya no acompaña a esas aguas interminables: las recibe: El sujeto ha tomado el puesto del objeto, en cuyo seno se ha aniquilado. La alcoba de las angustias nocturnas se convierte en espesura, se eterniza en humus.

Ese modo no dialéctico de acceder a la continuidad material falsea necesariamente su definición. Sin duda alguna, la materia está evocada aquí y allá, en la «Entrada a la madera», a través del proceso contradictorio que la constituye [102], pero, en lo esencial, la continuidad que encontramos descrita en el poema, reproduce la incapacidad del sujeto para asumirse como ser discontinuo. Observemos atentamente la mayoría de las imágenes por las que se expresa: «tenaz atmósfera de luto», «olvidada sala decaída», «racimo de tréboles amargos», «pálidas espaldas muertas», «cicatrices amarillas», «inmovilidad desamparada», «ceniza llena de apagadas almas», «muertas palomas

101 «Entrada a la madera» *(Residencia* 2, O. C., I, pág. 234).

102 Y siento morir hojas hacia adentro,
incorporando materiales verdes
a tu inmovilidad desamparada.
(O. C., I, pág. 234.)

neutrales»: es un mundo extinguido éste de la permanencia material. Ese universo que escapa a la muerte es un universo del que la vida está curiosamente ausente. Esa continuidad no es el lugar donde se produce la superación dinámica de un tiempo discontinuo, sino, como en «Sabor», el de su neutralización [103]. Del movimiento material no conserva Neruda más que una dimensión: la acumulación de lo negado y destruido. Pero es una acumulación que está como marcada por la esterilidad: no es generadora de vida [104]. La explicación es sencilla: concebir la materia como un proceso verdaderamente creador, es concebir la discontinuidad como la modalidad del ser continuo. Y aún no es capaz de ello el poeta de «Entrada a la madera». Para que pueda idear su propia discontinuidad en términos de continuidad, será preciso que su relación con la naturaleza se inserte en una práctica, y que su conciencia se abra a la obra colectiva de los hombres: a la historia.

---

[103] Además de las «muertas palomas neutrales» de «Entrada a la madera» se hace alusión en «Cantares» a un continuo país neutro:

> Ay, qué continuo país cerrado,
> neutral, en la zona del fuego,
> inmóvil, en el giro terrible,
> seco, en la humedad de las cosas.
>
> (O. C., I, pág. 205.)

[104] Nada impide interpretar en la curiosa figura del «desenterrado» («El desenterrado», de *Residencia* 2, O. C., I, pág. 246) en el que la fragmentación está solamente invertida, como una ilustración de esa dificultad que experimenta Neruda, en la época de las *Residencias*, en establecer un tipo de relación auténticamente dialéctica entre la vida y la muerte.

SEGUNDA PARTE

EL PROYECTO NERUDIANO

Capítulo I

LO GENERAL

LA AMBICIÓN TOTALIZADORA

Si hubiéramos de caracterizar el proyecto de Pablo Neruda con una sola palabra, la tomaríamos del título de su libro más famoso: el *Canto General*. Mucho antes de que fuera escrito el *Canto General*, el demonio de lo general dominaba la poesía de Neruda. Como ha explicado el poeta en «algunas reflexiones» que hizo «sobre sus trabajos», cuando la Biblioteca Nacional le rindió un homenaje en 1964, tuvo la ambición, desde el principio, de escribir un canto que, en vez de reducir o abolir el espacio y el tiempo, como se había dedicado a hacerlo toda una tradición poética, pudiera abarcarlos en su totalidad:

> Apenas escrito *Crepusculario* quise ser un poeta que abarcara en su obra una unidad mayor. Quise ser, a mi manera, un poeta cíclico que pasara de la emoción o de la visión de un momento a una unidad más amplia [1].

Menos preocupado por la densidad que por la extensión continuada, el canto nerudiano halla fuera de sí mismo las razones de su crecimiento, en lo que no es y le es preciso esfor-

---

[1] *Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos* (O. C., II, página 1116).

zarse por ser. La unidad deja de ser el poema: Neruda escribe libros. Esta poesía adopta como norma el ampliarse, el dilatarse para «englobar el hombre, la naturaleza, las pasiones y los acontecimientos... en una sola unidad» [2]. Esas declaraciones de 1964 son el eco de un manifiesto escrito treinta años antes y publicado en Madrid en la revista *Caballo verde para la poesía* con el título: *Para una poesía sin pureza.* Pablo Neruda se pronunciaba en él a favor de

> Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.
>
> La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso [3].

Volveremos más adelante a este texto de suma importancia, uno de los escasos textos «teóricos» de Neruda sobre la poesía. Baste por ahora comprobar, al compararlo con las más recientes declaraciones del poeta, la perfecta continuidad, a treinta años de distancia, del proyecto poético nerudiano definido en 1964 como

> ... una poesía aglomerativa en que todas las fuerzas del mundo se juntaran y se derribaran [4].

El hondero entusiasta y *Tentativa del hombre infinito* no aspiraban sino a eso. En cuanto a las *Odas,* que comprenden cuatro colecciones de poemas, es sabido que su autor las había

---

[2] *Ibid.*

[3] «Sobre una poesía sin pureza» (*Poesía y prosa no incluidas en libro,* O. C., II, pág. 1040).

[4] *Algunas reflexiones...* (O. C., II, pág. 1118).

concebido como un vasto «poema de extensión y de totalidad» [5]. Estaríamos tentados de calificar de ciclópeo el proyecto poético nerudiano si no recordase también a Sísifo: la poesía es, en esencia, inacabar, recomenzar, tentativa:

> Y no sé si será pecar de jactancia decir, a los años que llevo, que no renuncio a seguir atesorando todas las cosas que yo haya visto o amado, todo lo que haya sentido, vivido, luchado, para seguir escribiendo el largo poema cíclico que aún no he terminado, porque lo terminará mi última palabra en el final instante de mi vida [6].

En la perspectiva de esta búsqueda de una imposible generalización, de una totalidad inaccesible, es donde habrá que situar siempre a Pablo Neruda para comprenderlo, incluso hasta en lo que algunos considerarán como sus flaquezas: exageraciones o caídas en lo prosaico.

FICCIONES TOTALIZADORAS: 1) EL VUELO

Tal perspectiva supone bien sea una ampliación del punto de vista desde el que se escribe, bien sea su multiplicación. Así es como la ambición totalizadora genera comportamientos poéticos particulares, a los que nosotros llamaremos ficciones totalizadoras. Veremos al poeta intentar hacer estallar los límites de la percepción individual para aprehender con una sola mirada la infinita diversidad del mundo.

La primera de esas ficciones, cronológicamente, es el vuelo. Hace su aparición en *Tentativa del hombre infinito.* Como un equivalente de la nave que ha de alejar al poeta de las orillas temporales para hacerle vislumbrar la eternidad del instante, cruza el poema dos veces un caballo. Con su frenética carrera o con su temblorosa inmovilidad, traduce una búsqueda del

---

5 *Id.*, pág. 1121.
6 *Ibid.*

infinito que, bajo una forma falseada de la que volveremos a hablar, es búsqueda de la totalidad:

> ay y en el límite me paré caballo de las barrancas
> sobresaltado ansioso inmóvil sin orinar [7]
>
> guirnalda de fríos mi cinturón da vuelta muchas veces
> soy la yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba
> muy triste
> agujero sin cesar cuando acompaño con mi sordera
> estremeciéndose
> saltan como elásticos o peces los habitantes acostados
> mis alas absorben como el pabellón de un parque con olvido
> amanecen los puertos como herraduras abandonadas
> ay me sorprendo canto en la carpa delirante [8].

Las alas del caballo anulan —«absorben»— el espacio, pero se trata de un espacio que no es sino el propio tiempo. Totalidad y eternidad se confunden aquí. Lo mismo ocurrirá en *Residencia en la tierra* donde vuelve a aparecer el caballo alado en «Caballo de los sueños», para encarnar a la vez el día que nace y el deseo que el poeta tiene de eternizarlo:

> *Qué día ha sobrevenido! Qué espesa luz de leche,*
> *compacta, digital, me favorece!*
> *He oído relinchar su rojo caballo*
> *desnudo, sin herraduras y radiante.*
> *Atravieso con él sobre las iglesias,*
> *galopo los cuarteles desiertos de soldados*
> *y un ejército impuro me persigue.*
> *Sus ojos de eucaliptus roban sombra,*
> *su cuerpo de campana galopa y golpea.*
>
> *Yo necesito un relámpago de fulgor persistente,*
> *un deudo festival que asuma mis herencias* [9].

En el mismo libro, el poema titulado «Colección nocturna» recurre también a un caballo simbólico. Una vez más es un

[7] *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 115).
[8] *Id.*, pág. 116.
[9] «Caballo de los sueños» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 176).

caballo alado ese «pardo corcel de sombra» del sueño, que nos lleva tras él volando sobre el mundo que duerme:

qué ciudades opacas recorremos!
Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahúres, sobre lenocinios de escaleras
gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre jugadores de foot-ball,
del viento ceñidos pasamos:
y entonces caen a nuestra boca esos frutos blandos del cielo,
los pájaros, las campanas conventuales, los cometas:
aquel que se nutrió de geografía pura y estremecimiento,
ése tal vez nos vio pasar centelleando [10].

Vuelo onírico, renacer del viejo tópico del sueño que, como la muerte, iguala; la ronda nocturna es todo ello, pero también, y ante todo, es ficción generalizadora, sueño totalizador. Un arte poética —que estudiaremos en otro momento— se esboza tras expresiones como «caen a nuestra boca» o «aquél que se nutrió de geografía», reveladoras de un determinado tipo de relaciones con la realidad, de una determinada manera de integrarla por la experiencia poética. Es ésta una actitud que es una constante de la la poesía de Pablo Neruda. En *Fin de mundo,* publicado en 1969, el lejano jinete de *Residencia en la tierra* prosigue su carrera:

Oh caballo grabado en blanco
sobre el pizarrón estepario
de la patagónica noche,
cuando regreso galopando
en mi montura de ceniza
como inspector de torbellinos
o como coronel glacial
de los ventisqueros que ruedan
el mar en sus caballerías!

Después recojo las distancias,
vuelvo a mi sueño cotidiano,

[10] «Colección nocturna» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 182).

apaciguo mis fundamentos
hasta que en el alba del frío
siento golpear las herraduras
y me despierto a recorrer
el invierno recién llegado
con mi caballo transparente [11].

Casi cuarenta años después, en la noche patagónica aparece la misma geografía de infinito recorrida por el mismo caballo imaginario que reproduce el mismo esquema de absorción o de acumulación totalizadora.

FICCIONES TOTALIZADORAS: 2) EL ENTERRARSE

A la ficción del vuelo parece oponerse, a primera vista, la del enterrarse o del arraigarse. En «El gran verano», en que se echaba a volar para abarcar de un solo aletazo la rotunda plenitud del verano, el poeta cantaba:

No tengo ya raíces,
he volado
de oro en oro,
de pluma a polen
sin saber volar,
con alas espaciosas
lentas
sobre
la impaciencia [12].

El tema del poeta subterráneo coexiste, sin embargo, de manera constante, en Neruda, con el del vuelo. La imagen dinámica del jinete totalizador parece hallar una especie de complemento en la, deliberadamente estática, de un poeta «dormilón de la naturaleza» [13], como él mismo se define en *Las*

[11] «Caballo» (*Fin de mundo*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1969, pág. 90).
[12] «El gran verano» (*Cantos ceremoniales*, O. C., II, pág. 404).
[13] *Las Piedras del cielo* (Ed. Losada. Buenos Aires, 1970, pág. 28).

Piedras del cielo; el poeta se entierra, se inmoviliza y se vuelve «sumergido», «terraqué», como diría el poeta francés Guillevic.

En un poema de *Fin de mundo,* Neruda relaciona con humor esta condición de poeta subterráneo y su propio aspecto físico:

> A mí me dio a luz el golpe
> de la lluvia entre los terrones
> y nunca pude abrir los ojos
> de par en par como es debido:
>
> yo me quedé semienterrado
> como la simiente olvidada... [14].

Como se ve, este tema del poeta enterrado no carece de relación con ese otro, más general, de la germinación de la semilla que estudiamos en otra parte de este trabajo. Aquí no lo consideraremos más que desde el ángulo de lo que hemos llamado lo «general» del canto.

Hay que buscar sus orígenes en *Residencia en la tierra.* «Vigía», «centinela», testigo dolorido de cuanto se desintegra, el «poeta-antena», como, acertadamente, lo ha definido Amado Alonso [15], ocupa en el mundo material un puesto central que ya no abandonará.

Los poemas de *Residencia en la tierra* repiten la imagen insistente de un poeta que observa el mundo desde «una cáscara de extensión fija y profunda» [16], de un poeta al que el mundo rodea, acorrala, asedia:

---

[14] «Canción con paisaje y río» *(Fin de mundo,* O. C., pág. 137). Es curioso comprobar que el poeta escocés George S. Fraser, en su libro *News from South America,* tiene respecto al físico de Neruda una reacción similar: «Esa impresión de una lejanía oceánica, de una criatura marina, bañada de su propia densidad, haciendo signos a través de una atmósfera viscosa, provenía, parece ser, de sus hombros anchos y fuertes, pero cargados, como su cabeza, bajo un peso invisible, y de sus párpados que parecían abrirse con dificultad, como nuestros ojos cuando estamos bajo el agua». (Citado por Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil,* Losada, Buenos Aires, 1966, pág. 119.)

[15] Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

[16] «Arte poética» *(Residencia* 1, O. C., I, pág. 189).

Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad [17].

Seguramente, eternamente me rodea
este gran bosque respiratorio y enredado [18].

El largo, solitario espacio que me rodea para siempre [19].

botellas palpitantes,
gargantas,
en torno a mí la noche suena [20].

Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.
Pienso, aislado en lo extremo de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:
una temperatura parcial cae del cielo,
un extremo imperio de confusas unidades
se reúne rodeándome [21].

Es esta situación central la que genera esas múltiples «enumeraciones caóticas» que invaden las páginas de *Residencia en la tierra*, y no, como podríamos estar tentados de creerlo, la desintegración temporal de que es objeto el universo residencial. Prueba de ello es que la enumeración caótica sobrevive al universo desintegrado de *Residencia* y sigue siendo un rasgo característico del estilo poético de Neruda en el período posterior al *Canto General*. Las enumeraciones caóticas de *Residencia* no hacían, de hecho, sino dar fe de ese deseo de generalización que constituye la base de la poética nerudiana Poemas como «Caballero solo» [22], «Un día sobresale» [23] o, incluso, «Vuelve el otoño» [24] manifiestan ya la voluntad de una «poesía aglomerativa», reproduciendo la expresión del propio Neruda, que será

17 «Entierro en el Este» (*Id.*, pág. 197).
18 «Caballero solo» (*Id.*, pág. 199).
19 «Tango del viudo» (*Id.*, pág. 204).
20 «Un día sobresale» (*Id.*, pág. 211).
21 «Unidad» (*Id.*, pág. 177).
22 «Caballero solo» (*Id.*, pág. 199).
23 «Un día sobresale» (*Residencia* 2, O. C., I, pág. 211).
24 «Vuelve el otoño» (*Id.*, pág. 250).

la del *Canto General*. Dos poemas de ese último libro evidencian claramente la continuidad del proyecto poético nerudiano. Se trata del poema inicial «Que despierte el leñador» y del poema de «*América, no invoco tu nombre en vano*» titulado «América».

Desde los primeros versos de «Que despierte el leñador» se expresa la elección de un lugar privilegiado:

> Al oeste de Colorado River
> hay un sitio que amo.
> Acudo allí con todo lo que palpitando
> transcurre en mí, con todo
> lo que fui, lo que soy, lo que sostengo [25].

No se puede evitar el pensar en Macchu Picchu que, según las propias declaraciones del poeta [26], había desempeñado, más o menos en la misma época, esta función desde un punto de vista totalizador. Como Macchu Picchu, se trata en «Que despierte el leñador» de un lugar central, que cataliza la totalidad de una experiencia personal, pero, que al mismo tiempo, hace converger en él la totalidad de las perspectivas:

> Allí pude, en mi piedra central, extender al aire
> ojos, oídos, manos, hasta oír
> libros, locomotoras, nieve, luchas,
> fábricas, tumbas, vegetales, pasos... [27].

Si comparamos este poema con tal o tal otro de *Residencia en la tierra*, «Unidad» por ejemplo, que citábamos hace un momento, comprobamos que existe una relación idéntica entre la noción de centro y la enumeración que sigue, entre la diver-

---

25 «Que despierte el leñador» *(Canto General* IX, O. C., I, pág. 572).

26 «Pensé muchas cosas a partir de mi visita al Cuzco. Pensé en el antiguo hombre americano. Vi sus antiguas luchas enlazadas con las luchas actuales. Allí comenzó a germinar mi idea de un Canto General de Chile, a manera de crónica. Aquella visita cambió la perspectiva. Ahora veía a América entera desde las alturas de Macchu Picchu. Este fue el título del poema con mi nueva concepción...» (Declaración a la revista *Aurora*, 3-4, Homenaje, Santiago, 1964.)

27 «Que despierte el leñador» *(Canto General* IX, O. C., I, pág. 573).

sidad de lo real y la unicidad de la visión. Con la diferencia, sin embargo, de que, en «Unidad», la noción de centro es esencialmente subjetiva: todo es uno porque todo se experimenta de igual forma sometido a la común destrucción temporal. En el poema del *Canto General*, el centro se ha objetivado. Es un lugar del mundo real, una de esas piedras rojas de cerca de la cabaña del Farmer. Esa diferencia es esencial. Ella nos lleva del «poeta central» de *Residencia en la tierra* al «poeta subterráneo» que era el objetivo de nuestro estudio.

De manera general, en la poesía posterior a 1936, el «centro» no sólo se vuelve objetivo, sino que se entierra. Por supuesto, sigue siendo lugar imaginario al fin y al cabo, pero adquiere una existencia que es, como decíamos anteriormente, objetiva, en el sentido de que plantea la unidad de lo real como cualidad intrínseca a su multiplicidad. La inmersión ficticia en el mundo material le permite al poeta alcanzar ese centro profundo desde el que esta contradicción podrá ser percibida. En «América», no se produce esa inmersión hasta el final del poema. Los primeros versos se limitan a subrayar, mediante una reiteración que no es simplemente retórica o enfática, una situación central esencial del canto:

> Estoy, estoy rodeado
> por madreselva y páramo, por chacal y centella,
> por el encadenado perfume de las lilas:
> estoy, estoy rodeado
> por días, meses, aguas que sólo yo conozco,
> por uñas, peces, meses que sólo yo establezco,
> estoy, estoy rodeado
> por la delgada espuma combatiente
> del litoral poblado de campanas [28].

La larga enumeración que sigue, de alguna manera, dimana de esa situación central. Se extiende a través de más de una veintena de versos que no es necesario citar y que intentan recoger todos los aspectos de la vida americana desde «la

[28] «América» (*Canto General* VI, O.C., I, pág. 525).

camisa escarlata del volcán» hasta los negros cargadores del muelle de Trinidad, pasando por una evocación de la conquista española. Incapaz de desempeñar su función totalizadora, la enumeración acaba por refugiarse en el indefinido:

> todo es mi noche, todo
> es mi día, todo
> es mi aire, todo
> es lo que vivo, sufro, levanto y agonizo... [29].

Sólo al final de ese proceso se produce la inmersión del poeta en el mundo material. El poema reanuda su tema inicial —«estoy, estoy rodeado»— pero con el hundimiento de la perspectiva, la realidad que rodeaba al poeta ha sufrido una modificación importante: lo múltiple se ha reabsorbido en lo uno:

> Duermo rodeado de espaciosa arcilla
> y por mis manos corre cuando vivo
> un manantial de caudalosas tierras.
> Y no es vino el que bebo sino tierra,
> tierra escondida, tierra de mi boca,
> tierra de agricultura con rocío,
> vendaval de legumbres luminosas,
> estirpe cereal, bodega de oro [30].

La exaltación de una unidad esencial substituye al inventario imposible de la realidad americana.

LA CONTRADICCIÓN DE LO GENERAL: 1) LO UNO Y LO MÚLTIPLE

La morada de arcilla que ha elegido el poeta constituye el punto de vista a partir del que lo general es perceptible en su forma contradictoria. La unidad de lo real dentro de su propia multiplicidad: esa contradicción constituye como el nú-

[29] *Id.*, pág. 526.
[30] *Ibid.*

cleo de la visión del mundo que nos propone la poesía de Neruda. El poeta se mostrará a todo lo largo de su obra, sensible por igual a uno y otro de los dos polos de esta contradicción. El resultado de ello en algunos poemas es la completa integración de un aspecto en su aspecto opuesto. En un poema de *Fin de mundo* titulado «La tierra», es curioso cómo se identifica el poeta con lo real en su diversidad precisamente. Llega incluso a transformarse, con cierto humor, en una especie de «quimera» del mundo natural cuya extraña descripción deja traslucir la tendencia a la enumeración caótica de la que hablábamos con anterioridad:

> De tanto fulgor refulgí
> como los colores del agua
> y tuve olor a barro negro
> donde se pudren las raíces:
> tuve voz de rana sombría,
> dedos de puma adolescente,
> mirada triste de abejorro,
> pies de pésimo paquidermo,
> testículos de callampa,
> ombligo serio como el ojo
> de un antiguo caballo tuerto,
> piernas de perro perseguido
> y corazón de escarabajo [31].

En contraposición, el poeta, en algunas ocasiones, pues tan poderoso será en él el sentimiento de la profunda unidad de lo real, llega a rechazar casi esa diversidad amenazada por la dispersión y la fragmentación, y propone «confundir las cosas» para reintegrarlas en la unidad fundamental, como en ese poema de *Estravagario* que lleva el título significativo de «Demasiados nombres»:

> Yo pienso confundir las cosas,
> unirlas y recién nacerlas,
> entreverarlas, desvestirlas,

[31] «La tierra» (*Fin de mundo*, op. cit., pág. 92).

hasta que la luz del mundo
tenga la unidad del océano,
una integridad generosa,
una fragancia crepitante [32].

E incluso sucederá, paradójicamente, que «el cronista de todas las cosas», como le complace llamarse a sí mismo, se vuelva ciego ante las diferencias y no perciba más que «lo uno». Es así en ese corto poema de *Fin de mundo*, titulado «Unidad» que, tras haber manejado con habilidad la falta de concordancia entre el plural del verbo y el singular del sujeto, los reconcilia en el último verso restableciendo la concordancia en el nivel de la tierra fundamental:

Esta hoja son todas las hojas,
esta flor son todos los pétalos
y una mentira la abundancia.
Porque todo fruto es el mismo,
los árboles son uno solo
y es una sola flor la tierra [33].

En otro momento, en «La música», que pertenece al mismo libro, se confirma a la tierra en ese papel de denominador común de la multiplicidad de las cosas: todo es tierra, hasta el agua y el fuego:

Es de tierra el pan, el silencio,
el fuego es el polvo que arde,
el agua es la tierra que corre
y todos los sueños nocturnos
vienen del fondo de la tierra [34].

Esa relación que acabamos de explorar entre lo uno y lo múltiple no es el único aspecto de la «contradicción de lo general». La contradicción que opone y une la unidad y la diversidad de lo real es inseparable de la que opone y une el

32 «Demasiados nombres» (*Estravagario*, O. C., II, pág. 153).
33 «Unidad» (*Fin de mundo*, op. cit., pág. 85).
34 «La música» (*Id.*, pág. 67).

dinamismo centrípeto de la visión totalizadora y la inmovilidad del enterramiento, la constante transgresión de los límites y la inmóvil aceptación de los límites, una exigencia de expansión y una exigencia de concentración.

LA CONTRADICCIÓN DE LO GENERAL: 2) EXPANSIÓN Y CONCENTRACIÓN

Un hecho comprobado de orden general nos servirá como primera aproximación a esa segunda contradicción, o, si se prefiere, a ese segundo aspecto de la contradicción en que se basa la noción de lo general: parece ligado a la ficción totalizadora un estado que es el del sueño o el del ensueño. Hemos podido observarlo ya en los dos poemas de *Residencia en la tierra* que hemos citado, en «América» y también en el poema de *Fin de mundo* titulado «Caballo». No son excepciones.

Citemos algunos ejemplos más:

> Solo, en las soledades
> quiero llorar como los ríos, quiero
> oscurecer, dormir
> como tu antigua noche mineral
> ... ...
> te hablo dormido, llamando
> de tierra a tierra... [35].

> En las noches duermo como los ríos, recorriendo
> algo incesantemente... [36].

> No tiene explicación lo que acontece
> cuando cierro los ojos y circulo
> como entre dos canales submarinos [37].

> El hecho es que hasta cuando estoy dormido
> de algún modo magnético circulo
> en la universidad del oleaje... [38]

[35] «Elegía» *(Canto General* III, O. C., I, pág. 364).
[36] «Eternidad» *(Canto General* VII, O. C., I, pág. 528).
[37] «Plenos poderes» *(Plenos poderes,* O. C., II, pág. 489).
[38] «El mar» *(Memorial de Isla Negra III: «El fuego cruel»,* O. C., II, pág. 583).

Quisiera dormir como un gato
con todos los pelos del tiempo,
con la lengua del pedernal,
con el sexo seco del fuego
y después de no hablar con nadie,
tenderme sobre todo el mundo,
sobre las tejas y la tierra
intensamente dirigido
a cazar las ratas del sueño [39].

Detengámonos un instante en este último ejemplo que ilustra adecuadamente el papel que representa el sueño en la ficción totalizadora: el sueño del poeta-gato, la inmovilidad que lo integra en una totalidad temporal («con todos los pelos del tiempo») es indisociable de un dinamismo secreto que lo integra en la totalidad espacial («tenderme sobre todo el mundo»). Lo que el sueño permite, en resumen, es «escenificar» la contradicción de que nos ocupábamos hace poco. Vemos qué aventurado sería desde ahora hablar de onirismo o de surrealismo. Inmovilidad y dinamismo, concentración y dispersión se conjugan en el sueño para revelar la esencia de lo general: su carácter contradictorio. Recordemos «El gran verano» [40] que citábamos más arriba: No tengo ya raíces» proclamaba el poeta. ¿Era así realmente? Henos aquí con la posibilidad, de ahora en adelante, de corregir —de completar— la versión por entero errante del vuelo, que proponía «El gran verano», con otra versión del mismo tema: La «Oda a las nubes». En ella hallamos otra vez ese movimiento de pura expansión que ya conocemos por habérnoslo encontrado en todos los poemas del vuelo totalizador:

Quiero un traje de nube,
una camisa
de vuestros materiales,
y llevadme en el hilo
de la luz o en el

39 «Sueño de gatos» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 126).
40 «El gran verano» *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, pág. 404).

caballo de la sombra
a recorrer el cielo, todo el cielo [41].

Incluso el «Corcel de sombra» de *Residencia* hace una fugaz reaparición. Pero el movimiento, brutalmente, se invierte, se verticaliza y crea la contradicción:

Así tocaré bosques, arrecifes,
cruzaré cataratas y ciudades,
veré la intimidad del universo,
hasta que con la lluvia
regresaré a la tierra
a conversar en paz con las raíces [42].

A través de esa discreta alusión al tema de la muerte que insinúan esos tres últimos versos, dejan vislumbrar lo que bien podría ser la significación final del tema del enterramiento que nos ocupa: para el poeta materialista, el punto de vista de la muerte se funde, en cierto modo, con el del conocimiento. Prescindamos por el momento de ese aspecto importante y conservemos sólo la conclusión más inmediata de esa «Oda a las nubes»: el ejercicio de la poesía —o, si se prefiere, la experiencia de la generalidad— se apoya en esta dialéctica del vuelo y de la inmersión, de la concentración y de la expansión. De ello se deriva una nueva definición de la noción de infinito en torno a la que se había creado la poesía anterior a *Residencia en la tierra*.

LO GENERAL Y LO INFINITO

La noción de lo general se manifiesta sin duda por primera vez en la poesía de Pablo Neruda, alrededor de 1925, como búsqueda del infinito que hemos analizado en la primera parte de este trabajo. Efectivamente, es hacia una inaccesible totalidad hacia donde el poeta de veinte años lanza

[41] «Oda a las nubes» (*Tercer libro de las odas*, O. C., I, pág. 1494).
[42] *Id.*, págs. 1494-1495.

Las piedras entusiastas que hagan parir la noche [43].

Es el ansia de totalidad lo que introduce en el poema como una voluntad constante de transgredir sus propios límites. En *Tentativa del hombre infinito,* el canto se hincha, se extiende, se exaspera, y abarca la inmensidad de la noche cósmica:

No sé hacer el canto de los días
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches
pasó el viento latigándome la espalda alegre saliendo de su huevo
descienden las estrellas a beber al océano,
tuercen sus velas verdes grandes buques de brasa
para qué decir eso tan pequeño que escondes canto pequeño
los planetas dan vuelta como huesos entusiastas giran
el corazón del mundo se repliega y se estira
con voluntad de columna y fría furia de plumas
oh los silencios campesinos claveteados de estrellas
recuerdo los ojos caían en ese pozo inverso
hacia dónde ascendía la soledad de todos los ruidos espantados
el descuido de las bestias durmiendo sus duros lirios
preñé entonces la altura de mariposas negras mariposa medusa
aparecían estrépitos humedad nieblas
y vuelto a la pared escribí
oh noche... [44]

«No sé cantar los días...» Esta confesión es importante. Su carácter nocturno define la totalidad tal como se expresa en *Tentativa del hombre infinito.* Se prefiere la noche por inmaterial. Es una totalidad material la que se ve relegada por la búsqueda de un infinito nocturno ¿Pero, lo es deliberadamente? Con *Tentativa del hombre infinito* ¿no estamos, más bien, ante un desvío o perversión de una ambición que, en principio, era la del «entusiasta sencillo»: ensalzar todo lo de ese mundo ina-

[43] *El hondero entusiasta* I, O. C., I, pág. 159.
[44] *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 111).

gotable que lo asombra a cada paso? El poema final del libro podría hacerlo pensar:

> personas de corazón voluntarioso todo lo celebré
> en un tren de satisfacciones desde donde mi retrato
> tiene detrás el mundo que describo con pasión
> los árboles interesantes como periódicos los caseríos los rieles
> ay el lugar decaído en que el arco iris
> deja su pollera enredada al huir
> todo como los poetas los filósofos las parejas que se aman
> ya lo comienzo a celebrar entusiasta sencillo
> yo tengo la alegría de los panaderos contentos y entonces
> amanecía débilmente con un color de violín
> con un sonido de campana con el olor de la larga distancia [45].

Para comprender el fracaso final de esta tentativa de «celebrarlo todo», para comprender cómo el entusiasmo totalizador cae al final en una confesión de impotencia, hemos de considerar la manera particular que tiene el poeta de *Tentativa* de situarse en relación con el tiempo, su voluntad de negarlo, de anularlo eternizándolo en el instante:

> espérame donde voy ah el atardecer
> la comida las barcarolas del océano oh espérame
> adelantándote como un grito atrasándote como una huella oh espérate,
> sentado en esa última sombra o todavía después
> todavía [46].

Intemporal, la totalidad se inmaterializa. Al querer aprehender la totalidad fuera del tiempo, el poema se halla confrontado con el vacío. Ya no le queda más que producir él mismo su propio infinito, que agotarse en una búsqueda, literalmente, sin objeto. Forma falseada de lo general, el infinito de *Tentativa*, cualesquiera que sean los caminos fulgurantes que le permiten al poeta horadar en el cosmos, se manifiesta ante él

[45] *Id.*, pág. 117.
[46] *Id.*, pág. 118.

como un callejón sin salida. *Residencia en la tierra* no renunciará a la búsqueda del universo como totalidad, pero la dirección que tome será distinta.

Si comparamos el primer poema de *Tentativa del hombre infinito,* que hemos citado, con el titulado «Galope muerto» con que se inicia *Residencia en la tierra,* aparece una diferencia esencial: ha substituido al vacío nocturno la plenitud de una realidad que es fuente de angustia a causa precisamente de su objetividad:

> Aquello todo tan rápido, tan viviente,
> inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,
> esas ruedas de los motores, en fin.
> Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,
> callado, por alrededor, de tal modo,
> mezclando todos los limbos sus colas.
> Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?... [47]

Indudablemente presenciamos aquí una vez más una tentativa de aprehender una totalidad:

> Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
> entonces, como aleteo inmenso, encima,
> como abejas muertas o números,
> ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,
> en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
> y esfuerzos humanos, tormentas,
> acciones negras descubiertas de repente
> como hielos, desorden vasto,
> oceánico, para mí que entro cantando,
> como con una espada entre indefensos [48].

y se da la misma dificultad en «decirlo todo». Pero se muestra de manera inversa respecto a la que hemos observado en *Tentativa:* ya no es la evasión sino el testimonio doloroso: «un párpado atrozmente levantado a la fuerza» [49].

[47] «Galope muerto» (*Residencia en la tierra* 1 (1925-1931), O. C., I, página 173).

[48] *Id.,* págs. 173-174.

[49] «Agua sexual» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 232).

> Hablo de cosas que existen, Dios me libre
> de inventar cosas cuando estoy cantando! [50]

dirá el poeta en «Estatuto del vino». Ese «aquello», ese neutro confuso, caótico, que está en el medio del poema «Galope muerto», nunca perderá un ápice, a lo largo de *Residencia en la tierra*, de su implacable objetividad. Ostenta el rostro inquietante que adopta la generalidad en el universo residencial: el de lo finito, o, más exactamente, el de lo real por entero a imagen de la finitud humana, el de un mundo donde el poeta encuentra sin cesar la confirmación de sus propios límites temporales. En *Tentativa*, la evasión al infinito representaba la incapacidad de aprehender, fuera del tiempo, la totalidad. En *Residencia*, la «paciencia» del testigo significa una incapacidad de aprehenderla en el tiempo.

Al resignarse a su condición temporal, el poeta ha substituido el infinito nocturno por su antítesis: un mundo presa de lo finito. Pero ya que, por impregnado que esté de las angustias del sujeto que lo contempla, ese mundo es el de la realidad objetiva, generará las condiciones de su propia percepción como totalidad. Como ya hemos visto en la primera parte de este estudio, la experiencia temporal desembocará, en *Residencia*, en la intuición de un tiempo contradictorio en el que tendrá su origen la noción de materia.

Si *Residencia en la tierra* constituye una etapa decisiva [51] en el cumplimiento del proyecto totalizador nerudiano, es prin-

---

[50] «Estatuto del vino» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 237).

[51] En su libro *Fundadores de la nueva poesía latino-americana* (Barral editores, Barcelona, 1971) el poeta y crítico argentino Saúl Yurkievich hace una excelente descripción de «la conciencia totalizadora» de Pablo Neruda («Una arrebatada consustanciación cósmica, un salto simpático, una proyección sentimental e imaginativa para instalarse en el corazón del universo material», pág. 153). Acertadamente, interpreta en ello un rasgo fundamental de la poética nerudiana. Pero al evidenciar esta constante parece excluir que haya podido experimentar una evolución. El análisis paralelo que hace de los textos de *Tentativa* y de *Residencia* que, con toda intención, hemos tomado como ejemplo también nosotros, es significativo a ese respecto: de él se infiere que ninguna diferencia esen-

cipalmente por la renuncia que en él se expresa a buscar fuera de lo finito lo general. Lo general nerudiano le debe a *Residencia* ese rostro contradictorio, fiel reflejo del mundo material, que presenta después del *Canto General*. Tanto si se ocupa apasionadamente de la historia de los hombres como si se ocupa de los espectáculos del mundo natural, si escruta una casa o una brizna de hierba, un objeto familiar o un escarabajo, tanto si explora el universo heteróclito de las «ferreterías» o el de las piedras oceánicas, la actitud del poeta sigue siendo la misma: es en el ámbito de lo finito donde alcanzará el infinito al que aspiraba, un infinito del cual descubrirá que no es sino el propio movimiento en el que el mundo de lo finito basa su existencia.

Esta evolución de la noción de lo general es particularmente perceptible a través de eso que nos atrevemos a llamar un tema, en cuanto que poesía y biografía se mezclan en él: el viaje.

«NAVEGACIONES Y REGRESOS»

El viaje está presente desde siempre en la vida y en la obra de Pablo Neruda. Hasta el final de la adolescencia es un viaje imaginario, sueño de partir sin regreso del que ya hemos habla-

---

cial separa la *Tentativa* del hombre infinito y la del hombre residencial. Una y otra se funden y se confunden en un común proceso «mitológico» cuya definición toma Saúl Yurkievich de Mircea Eliade *(Mito y realidad*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1936). Según Yurkievich, un conjunto de mitos común al poeta de *Tentativa del hombre infinito* y al de *Estravagario* constituye el núcleo irreductible de la poesía nerudiana: «Neruda creerá haber abandonado su estancia subterránea..., pero sus fijaciones imaginativas, sus intuiciones básicas, su visión mítica persistirán, traducidas por los idénticos símbolos: las mismas metáforas que antes aplicara tanto a su lírica, a su poesía política, como a la efusión subjetiva» (página 194). Esta tesis tiene la ventaja de hacernos ver la unidad profunda de la poesía de Neruda. Pero tiene el inconveniente de reconciliar al poeta de antes de 1936 con el del *Canto General*, reduciendo el segundo al primero: Neruda parece haber seguido siendo «él mismo» pese a su evolución ideológica.

Podemos preguntarnos si indirectamente no se reintroduce una concepción inmovilista de la poesía de Neruda.

do a propósito de *Crepusculario* y de *Tentativa del hombre infinito* [52].

Un texto poco conocido, publicado en 1920 en el periódico *Claridad*, lo dejará definitivamente claro. Se trata de una prosa poética titulada «El barco de los adioses»:

> Desde la eternidad navegantes invisibles vienen llevándome a través de atmósferas extrañas, surcando mares desconocidos. El espacio profundo ha cobijado mis viajes que nunca acaban. Mi quilla ha roto la masa movible de icebergs relumbrantes que intentaban cubrir las rutas con sus cuerpos polvorosos. Después navegué por mares de bruma que extendían sus nieblas entre otros astros más claros que la tierra. Después por mares blancos, por mares rojos que tiñeron mi casco con sus colores y sus brumas [53].

En ese viaje no hay metas: no hay sino escalas fugitivas donde, como en el famoso «Farewell y los sollozos» [54], parece no existir el amor más que en función del desgarrador momento de la partida:

> Yo he empezado a amar este cielo, este mar. He empezado a amar estos hombres.
>
> Pero un día, el más inesperado, llegarán mis navegantes invisibles. Llevarán mis anclas arborecidas en las algas del agua profunda, llenarán de viento mis velas fulgurantes... Y será otra vez el infinito sin caminos, los mares rojos y blancos que se extienden entre otros astros eternamente solitarios [55].

No hay gran diferencia que separe ese «barco de los adioses», conducido por misteriosos navegantes invisibles, del barco embriagado de Rimbaud abandonado por los remeros. Salvando las distancias, la aventura poética es comparable, aunque ese aban-

---

[52] Cf. supra.

[53] «El barco de los adioses» (O. C., II, pág. 1012).

[54] «Farewell y los sollozos» (*Crepusculario*, O. C., I, pág. 52):

> Amo el amor de los marineros
> que besan y se van...

[55] «El barco de los adioses» (O. C., II, pág. 1012).

dono a lo imaginario sea, en el joven Neruda, mucho más tímido. Es preciso, sin embargo apuntar un sutil matiz cuya importancia valoraremos más adelante: ese afecto a pueblos y hombres expresado por el poeta y que siempre la llamada del viaje acaba por poner en cuestión.

Esa perspectiva imaginaria del viaje sin retorno se hace realidad con el exilio voluntario de 1927. En sus memorias [56] ha relatado el poeta las circunstancias de esa partida: era claramente partir por partir, partir a cualquier parte, «Anywhere, anywhere out of the world» *. Esa partida coincide, por otra parte, con un período de crisis en la vida del poeta [57], como declara Rubén Azócar:

> A pesar del éxito de *Veinte poemas de amor*, la situación anímica de Pablo era angustiosa y desconcertada. Me parecía que su alma giraba sobre sí misma, tratando de encontrarse... [58]

Esta última frase resume por sí sola el sentido del viaje a Oriente de 1927: una huida y una angustiosa búsqueda de sí a la vez. En la soledad de Rangoon, Neruda descubrirá la identidad de los misteriosos marinos de «El barco de los adioses» que sin cesar le arrastraban fuera de sí mismo: lo que alimentaba la incesante llamada del viaje era la angustia suscitada por el tiempo. Podemos considerar ese hacerse a la mar con entusiasmo hacia ninguna parte y la angustiosa residencia que le ha sucedido como las dos caras de una sola inquietud temporal. Si el hombre que, en el fin del mundo, monta ante el crepúsculo una «guardia inútil» no ha logrado escapar de sí mismo, tampoco ha logrado encontrarse. Todavía no tiene patria verdaderamente: ninguno de los poemas de *Residencia en la tierra* presenta el menor rastro de notalgia de Chile.

---

[56] «Las vidas del poeta» en *O cruzeiro internacional* (Río de Janeiro, año VI, n.° 3).

* En inglés en el original (N. del T.).

[57] Léase respecto a ello a Hernán Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda*, op. cit., págs. 66 a 68).

[58] Rubén Azócar, «Testimonio» (Revista *Aurora*, Santiago de Chile, 1964, n.os 3 y 4).

Ahora bien, es precisamente esta nostalgia la que impregnará el universo del hombre comprometido, en 1949, cuando se exilia a causa de la dictadura. Ella inspira las mejores páginas de *Las uvas y el viento* [59]. Pero se expresaba ya en algunos poemas del *Canto General*. Basta escuchar cómo interroga el poeta a su lector chileno en la «Coral de año nuevo para la patria en tinieblas», para valorar la distancia que media entre el exilio de 1948 y el de 1927:

> Dime, mordiste hoy la grupa pura
> de un durazno, llenándote de inmortal ambrosía,
> hasta que fuiste fuente tú también de la tierra? [60]
>
> Chileno, has ido al mar en este tiempo?
> Anda en mi nombre, moja tus manos y levántalas
> y yo desde otras tierras adoraré esas gotas [61].

La nostalgia es suficiente como para afirmar que el viaje encierra esta vez el deseo y la promesa del regreso.

El regreso, para Neruda, es retorno a los orígenes, nacimiento invertido:

> Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre [62].

El regreso le ha inspirado al poeta casi tantos poemas como los innumerables «Adioses». Pero, como el adiós, no tiene nada que ver con la oportunidad de una efusión sentimental. Es un momento solemne:

> Amor mío, en el mar navegamos de vuelta a la raza,
> a la herencia, al volcán y al recinto, al idioma dormido
> que se nos salía por la cabellera en las tierras ajenas [63].

---

59 *Las uvas y el viento* (O. C., I, pág. 723).

60 «En este tiempo» *(Canto General* XIII: *«Coral de año nuevo para la patria en tinieblas»*, O. C., I, pág. 644).

61 «Recuerdo el mar» *(Canto General* XIII: *«Coral de año nuevo...»*, O. C., I, 649).

62 «Himno y regreso» (*Canto General* VII: *«Canto General de Chile»*, O. C., I, pág. 529).

63 «Regreso» *(La Barcarola,* O. C., II, pág. 761).

Según parece, es el momento esperado desde siempre, ardientemente deseado. Surge entonces una pregunta: ¿por qué partir de nuevo? Pues es un hecho que el regreso del exilio de 1949 no pondrá fin a los viajes. Por el contrario —y lo atestigua la biografía de Neruda—, la pasión de viajar no abandonará nunca más al poeta. Tema predilecto del poeta adolescente, los «Adioses» seguirán siendo uno de los del poeta en la madurez:

Repetí los adioses como una puerta vieja,
cambié de cine, de razón, de tumba,
me fui de todas partes a otra parte [64].

¿Por qué?, nos preguntábamos. El propio poeta se lo ha preguntado y se ha respondido:

Por qué me moví de mi silla
y me vestí de tempestuoso?

Nadie lo sabe ni lo ignora:
es lo que pasa a todo el mundo:
se mueve la sombra en la tierra
y el alma del hombre es de sombra,
por eso se mueve [65].

Respuesta enigmática pero que cabe en una palabra: el movimiento. Ese movimiento que es precisamente la ley de vida. La inmovilidad es la muerte. Si un «cierto cansancio» se adueña a veces del poeta, no es el de viajar, sino todo lo contrario. Es preciso, sostiene Neruda, cansarse del propio reposo, hastiarse de no viajar:

Cansémonos de no ir a Francia,
cansémonos de por lo menos
uno o dos días en la semana
que siempre se llaman lo mismo
como los platos en la mesa,
y que nos levantan, a qué?
y que nos acuestan sin gloria [66].

[64] «Adioses» *(Plenos poderes,* O. C., II, pág. 461).
[65] «Itinerarios» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 132).
[66] «Cierto cansancio» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 91).

El viaje se enmarca en una discusión general y permanente destinada a devolverle sus derechos imprescriptibles a la vida constantemente amenazada por el entumecimiento de la muerte:

> Digamos la verdad al fin,
> que nunca estuvimos de acuerdo
> con estos días comparables
> a las moscas y a los camellos [67].

Abreviando, la pasión de viajar no se distingue en Neruda de la, inmensa, de vivir. A partir del regreso del exilio en 1952, «navegaciones y regresos» compartirán la existencia del poeta hasta llegar a ser su respiración misma. Para apreciar perfectamente su funcionamiento dialéctico, hay que remontarse al «primer viaje», a la infancia del poeta.

EL DESARRAIGO COMO RUPTURA Y COMO CUMPLIMIENTO

El viaje que, en un día de verano de 1921, conduce al poeta adolescente de Temuco a Santiago posee un carácter profundamente simbólico, en el sentido de que todos los viajes posteriores reproducirán, de alguna forma, esa primera experiencia del desarraigo, al igual que todos ellos reproducirán otro viaje decisivo: el primero que hizo al mar el poeta. Se le arrancó a «la espesura» de los años infantiles, y le fue revelado el océano.

Son dos viajes decisivos. Neruda les ha dedicado además dos poemas del *Memorial de Isla Negra*, que, al compararlos, nos permiten ver de qué forma se articulan entre sí las dos experiencias.

El desarraigo está tratado en el poema titulado «El tren nocturno»:

> ... me acosté en una cama que no aprendió a esperarme,
> fatigado dormí como la leña,
> y cuando desperté

[67] *Ibid.*

sentí un dolor de lluvia:
algo me separaba de mi sangre
y al salir asustado por
la calle
supe, porque sangraba,
que me habían cortado las raíces [68].

El viaje a la capital cercena de su infancia al poeta. En primer lugar, es a esta mutilación, por la que nunca cesará de sangrar la poesía de Pablo Neruda, a lo que nos hacen asistir esos versos. Pero el proceso que describen es más complejo. Comenzaba por una especie de alienación («algo me separaba de mi sangre»). Pero he aquí que termina con un saber («supe...»). Forma dolorosa del conocimiento, el desarraigo ha revelado un arraigo fundamental, el que, en un texto de 1943 titulado «La copa de sangre», denominaba el poeta su «conexión interminable con una determinada vida, región y muerte» [69].

El desarraigo no sólo es conciencia nostálgica. Existe otra versión, estrechamente complementaria de la primera, en la que aparece como abertura, cumplimiento. Es la que propone otro poema del *Memorial*, titulado «El primer mar»:

... y cuando el mar de entonces
se desplomó como una torre herida,
se incorporó encrespado de su furia,
salí de las raíces,
se me agrandó la patria,
se rompió la unidad de la madera:
la cárcel de los bosques
abrió una puerta verde
por donde entró la ola con su trueno
y se extendió mi vida
como un golpe de mar, en el espacio [70].

---

[68] «El tren nocturno» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 521).

[69] «La copa de sangre» (O. C., II, pág. 1054).

[70] «El primer mar» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 500).

El desarraigo, esta vez, tiene todo el aspecto de un nacimiento. Un nacimiento que parecería haber suscitado la evocación del movimiento oceánico por la posición de dos versos y dos verbos («desplomarse» y «encresparse»). Es como si el viaje no hubiese tenido otro objetivo que la revelación de ese movimiento contradictorio y, como si, a cambio, ese movimiento fuera la causa de un cumplimiento. La «espesura», rememorada con melancolía en otro momento, está aquí, curiosamente descrita de modo negativo: pero si se la niega, si se vuelve «cárcel», es con la única finalidad de abrirse a la vida y al infinito de las contradicciones. La experiencia desgarradora del «Tren nocturno» descubre así su faz oculta: la herida era también alumbramiento; la mutilación, cumplimiento:

> Cuando salí a los mares fui infinito[71],

podemos leer en el *Memorial*. El desarraigo introduce, de forma a menudo nostálgica, el infinito en medio de lo finito de la «espesura» original. Pero, inversamente, la totalidad no será accesible sino a través de su negación: el viaje no tendrá sentido sino por el regreso:

> ... nunca estuve donde estuve
> y no navegué más que de regreso[72].

El regreso funde en un solo rostro el paisaje afectivo de la provincia de la niñez y el otro, atormentado, de la patria.

LO GENERAL Y LA POESÍA NACIONAL

Es interesante que la región de Chile donde vio la luz Neruda sea, precisamente, aquella en la que el invasor español fue durante mucho tiempo mantenido a raya por la resistencia arauca-

---

[71] «Primeros viajes» (*Memorial*... II: *«La luna en el laberinto»*, O.C., II, pág. 541).

[72] «Fin de fiesta» XIII (*Cantos ceremoniales*, O.C., II, pág. 441).

na. La región que se extiende al sur de Bío Bío no es para el poeta únicamente el lugar de las raíces: es un territorio donde aún resuenan los ecos de la «guerra patria». Conciencia ontológica y conciencia histórica se conjugan en el recuerdo de «La Frontera» para componer una especie de patria esencial. Esa es una razón suficiente para, tras habernos remontado hasta la fuente de la dialéctica del «partir» y del «regresar», ampliar su campo y relacionarla con un componente fundamental de la poesía de Pablo Neruda: su carácter nacional.

En 1954, Neruda tiene en Santiago un gesto pleno de sentido. Hace donativo a la Universidad de Chile de sus extraordinarias colecciones personales de libros y de conchas. Esos tesoros que había amasado con paciencia a lo largo de todos sus viajes alrededor del mundo, los restituye de una forma que es realmente un ejemplo de su concepción de las relaciones entre una cultura nacional y la cultura universal.

La integración de esos libros raros, recogidos aquí y allá en los lugares más recónditos del planeta, en el patrimonio nacional, es para Neruda un «deber de conciencia»[73], liquida así una deuda con su pueblo, pero no es sólo eso. Esos objetos de una cultura cosmopolita cumplen su verdadero destino al depositarse en el seno de una cultura nacional a la que vienen a fecundar y enriquecer[74]. El proceso es precisamente aquél, ya descrito, del viaje que no tiene sentido sino por el regreso.

---

73 «Discurso con motivo de la Fundación Neruda» (O. C., II, pág. 1080).

74 Aparece aquí una idea asimismo familiar en otro poeta amigo de Neruda, Aragon, que en diversas ocasiones se ha mostrado defensor de las culturas nacionales. Podemos leer a ese respecto el texto titulado «Los peces negros» que prologa el *Museo Grevin*, y también cierto número de conferencias. Hemos extraído de una de ellas («La cultura y su difusión», en *La cultura y los hombres*, Ed. Sociales, 1947) esta imagen característica: «La cultura tiene sus fuentes, como todos los ríos, regresa a ellas transformada, al igual que el agua que sale de las montañas va al mar y, evaporada por el sol, vuelve en forma de lluvia, del cielo común para toda la humanidad, sin sabor, como abstracta, cae en un rincón de la tierra donde se transforma y cuyo sabor adopta. Esta circulación en doble sentido hay que tenerla siempre presente cuando se habla de la difusión de la cultura» (pág. 40).

El poeta, en el discurso que pronuncia cuando hace ese donativo, desarrolla el tema de *«Navegaciones y regresos»:*

> El poeta no puede ser desarraigado, sino por la fuerza. Aun en esas circunstancias sus raíces deben cruzar el fondo del mar, sus semillas seguir el vuelo del viento, para encarnarse, una vez más, en su tierra.
>
> Debe ser deliberadamente nacional, reflexivamente nacional, maduramente patrio.
>
> El poeta no es una piedra perdida. Tiene dos obligaciones sagradas: partir y regresar.
>
> El poeta que parte y no vuelve es un cosmopolita. Un cosmopolita es apenas un hombre, es apenas un reflejo de la luz moribunda. Sobre todo en estas patrias solitarias, aisladas entre las arrugas del planeta, testigos integrales de los primeros signos de nuestros pueblos, todos, todos, desde los más humildes hasta los más orgullosos, tenemos la fortuna de ir creando nuestra patria, de ser todos un poco padres de ella [75].

Sin lugar a dudas es perceptible la huella, en esas declaraciones de 1954, de la campaña contra el cosmopolitismo en arte a cuya cabeza estaba Jdanov, en la U.R.S.S. de los años cincuenta. Pero esta influencia de las tesis estalinistas nunca tendrán sobre el poeta chileno los efectos empobrecedores que tuvo sobre algunos contemporáneos suyos. Neruda no dejará de manifestar nunca su vinculación a una literatura nacional. Pero esta fidelidad tiene en él causas más profundas que la adhesión a una ideología. Es la dialéctica de lo general inherente a su proyecto poético fundamental la que lleva al autor del *Canto General* a desconfiar de una literatura que olvide sus raíces. Pero es ella igualmente la que lo lleva a no confundir ese necesario enraizarse de la cultura en la realidad nacional con un repliegue sobre sí misma que sería nefasto. Toda la experiencia acumulada por Neruda a lo largo de una vida de militante y de poeta le ha enseñado hasta qué punto son complejas las trayectorias de la conciencia, se trate de individuos

[75] «Discurso con motivo de la Fundación Neruda» (O. C., II, páginas 1080-1081).

o de naciones. En un discurso de 1962 [76] el poeta recordará que es a un extranjero, y conquistador por añadidura, al que le correspondió, con *La Araucana,* por paradoja digna de ser analizada, echar los cimientos de la literatura nacional.

---

[76] *Latorre, Prado y mi propia sombra* (Discurso de incorporación a la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, en calidad de miembro académico). (Cf. O. C., II, pág. 1090.)

Capítulo II

EL MOVIMIENTO

La ambición totalizadora que hemos procurado definir en el concepto de lo general no basta, por útil que sea para una descripción del proyecto nerudiano, para exponerlo en profundidad. La razón es que esta ambición no contiene dentro de sí su origen: la práctica del viaje tal como la hemos estudiado anteriormente ha revelado, tanto a nivel ficticio como a nivel real, una noción que actuaba tras la de lo general y que en definitiva determinaba su sentido: la noción de movimiento.

Ese carácter fundamental del movimiento consiste en el status de objetividad que le es propio. El movimiento es, en Neruda, tema constante y productor de temas. Al mismo tiempo que se inscribe en el proyecto nerudiano, lo constituye. El puesto central que ocupa, bajo multiplicidad de formas temáticas, en el sistema poético de Neruda consiste precisamente en el hecho de que es exterior a él, y en ese estado de objetividad que lo caracteriza. Por lo tanto, no veremos al movimiento manifestarse como tema más que para dar fe de ese estado esencial. ¿Por medio de qué trayectoria?, tal será el objeto de este capítulo, más que un análisis de la noción de movimiento en la infinita diversidad de sus implicaciones.

En una de las *Odas elementales*, el movimiento se define como un combate contra la muerte:

... combate el movimiento con la muerte [1].

Es un hecho que en todo cuanto escribe Pablo Neruda existe una obsesión por lo inmóvil que es obsesión por la muerte. Sin embargo, el poeta llegará a elogiar, en alguna ocasión, la inmovilidad, como en ese poema de *Estravagario* en que propone con humor un minuto de reposo universal. Pero es para precisar inmediatamente:

No se confunda lo que quiero
con la inacción definitiva:
la vida es sólo lo que se hace,
no quiero nada con la muerte [2].

Efectivamente, esa inmovilidad no es la muerte sino la búsqueda de la unanimidad por medio de un necesario reajuste del ritmo humano al ritmo material. Ha llegado el momento de que los hombres aprendan de la tierra y de que introduzcan en su agitación desordenada este instante que la niega, pero que es el único que la volverá fecunda: la inacción:

Si no pudimos ser unánimes
moviendo tanto nuestras vidas,
tal vez no hacer nada una vez,
tal vez un gran silencio pueda
interrumpir esta tristeza,
este no entendernos jamás
y amenazarnos con la muerte,
tal vez la tierra nos enseñe
cuando todo parece muerto
y luego todo estaba vivo [3].

La inacción ha revelado su verdadera naturaleza: es una modalidad del movimiento, un polo de su dialéctica.

---

1 «Oda a la intranquilidad» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1081).
2 «A callarse» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 79).
3 *Ibid.*

«MADRE INTRANQUILIDAD...»

No es una casualidad que Neruda haya reunido en el mismo libro de las *Odas elementales* una «Oda a la intranquilidad» y una «Oda a la tranquilidad». Esas dos nociones no son separables a su parecer. La «Oda a la tranquilidad» presenta el reposo desde los primeros versos como una plenitud que el hombre conquista por la acción.

Ancho
reposo,
agua
quieta,
clara, serena sombra,
saliendo
de la acción como salen
lagos de las cascadas,
merecida merced,
pétalo justo[4].

Como está producida por el movimiento, la tranquilidad se convertirá a su vez en productora de movimiento. Al ser superación de su antítesis, la intranquilidad, la niega y la conserva simultáneamente, y la integra en otro nivel del proceso. Es la razón por la que la «Oda a la tranquilidad» ofrece una imagen del reposo como lugar minado por el movimiento que acaba de anular.

... abajo
un rumor
de rosa seca,
crujen
pequeñas cosas, pasan
insectos como números:
es la tierra,
debajo
trabajan

[4] «Oda a la tranquilidad» *(Odas elementales,* O. C., I, págs. 1182-1183).

raíces,
metales,
aguas,
penetran
nuestro cuerpo,
germinan en nosotros [5].

El reposo no ha interrumpido la labor de la materia. Sólo ha evidenciado su carácter incesante. Es interesante, por otra parte, comprobar cómo la «Oda a la tranquilidad» se desplaza paulatinamente desde su propósito inicial hacia una especie de arte poética en la que la tranquilidad está asimilada a la contemplación, que Neruda siempre considerará como parte dialécticamente integrante de la actividad poética. El reposo le es indispensable al canto como lo es a la acción porque es el instante en el que el movimiento manifiesta su permanencia:

Tranquilidad, reposo
de un minuto, de un día,
de tu profundidad recogeremos
metales,
de tu apariencia muda
saldrá la luz sonora.
Así será la acción purificada [6].

La tranquilidad está definida como un purificador regreso a las fuentes. Pero esa fuente no es más que el propio movimiento. Es a la «Madre intranquilidad» a quien invocará el poeta, y no al revés [7].

De la misma manera que el movimiento persiste en el fondo del reposo, la inercia, constantemente, acecha al movimiento. Si existe un «spleen» nerudiano, está en el sentimiento de ese peligro [8]. Nosotros no estudiaremos más que dos ejemplos particularmente significativos.

---

5 *Id.*, pág. 1183.

6 *Id.*, pág. 1184.

7 «Oda a la intranquilidad» *(Odas elementales*, O. C., I, pág. 1080).

8 Citemos a título de ejemplo: «Oda a un camión colorado cargado con toneles» *(Tercer libro de las odas*, O. C., I, pág. 1417), «Caballos» *(Es-*

MOVIMIENTO Y LUZ

En la «Oda a un camión colorado cargado con toneles» la amenaza se sitúa en el centro del paisaje e impregna todos sus elementos:

> Las casas, los tejados,
> las tapias
> de cal y barro, el cielo,
> eran
> una sola amenaza:
> eran un libro
> largo
> con personajes
> sumamente tristes [9].

Es importante, sobre todo, advertir que esta amenaza se manifiesta por medio de una alteración de la luz y de los colores. El otoño ha como difuminado los objetos en una bruma irreal:

> Un impreciso
> vapor, aroma o agua,
> sumergió
> los cabellos del día...
> .....
> ... todo
> confundió sus colores [10].

Efectivamente, ello permite comprender la precisión insólita del título del poema: a través de esa llamarada de colores con que ilumina el paisaje es como, al irrumpir en él, el camión le devuelve la vida a un mundo desvanecido:

---

travagario, O. C., II, pág. 99), «Cierto cansancio» *(Ibíd.,* pág. 91), «Olvidado en otoño» *(Ibíd.,* pág. 113), «Anduve» *(Fin de mundo,* Losada, 1969, pág. 121), «Los triángulos» *(Jardín de invierno,* Losada, 1974, pág. 92).

[9] «Oda a un camión colorado cargado con toneles» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, págs. 1417-1418).

[10] *Id.,* pág. 1417.

Así fue como el fuego
de un vehículo
que corría anhelante
con su carga
fue
para mí
como si desde el frío de la muerte [11]
un meteoro
surgiera y me golpeara
mostrándome
en su esplendor colérico
la vida [12].

El poema de *Estravagario* titulado «Caballos» ofrece un ejemplo, perfectamente simétrico, de un restablecimiento del movimiento, que coincide con el restablecimiento de la luz. Como lo había hecho el otoño en el poema precedente, el invierno berlinés en «Caballos» ha arrojado sobre las cosas un manto de irrealidad:

Fue en Berlín, en invierno. La luz
era sin luz, sin cielo el cielo.

El aire blanco como un pan mojado [13].

Como en la «Oda al camión», ese paisaje herido de muerte es un paisaje que ha perdido la luz, y también esta vez, la recobra con la irrupción del movimiento:

---

[11] Podemos preguntarnos si ese verso no esconde cierta ambigüedad. Sin duda el «frío de la muerte» hace referencia al paisaje anteriormente descrito. Pero si damos crédito a uno de los biógrafos del poeta, Emir Rodríguez Monegal *(El viajero inmóvil*, Losada, 1966, pág. 284), ese poema escrito en 1956 hace alusión a una circunstancia vivida. En octubre de 1952, Pablo Neruda estuvo a punto de ser atropellado por un camión. Si fue así, podríamos considerar como extraordinariamente revelador que el recuerdo haya, por así decirlo, cambiado de signo y que, de instrumento de la muerte, como era, el camión se haya convertido, por obra y gracia del movimiento, en símbolo de la vida.

[12] «Oda a un camión colorado cargado con toneles» *(Tercer libro de las odas*, O. C., I, pág. 1419).

[13] «Caballos» *(Estravagario*, O. C., II, pág. 99).

Apenas ondularon al salir, como el fuego,
pero para mis ojos ocuparon el mundo
vacío hasta esa hora. Perfectos, encendidos,
eran como diez dioses de largas patas puras,
de crines parecidas al sueño de la sal.

Sus grupas eran mundos y naranjas.
Su color era miel, ámbar, incendio [14].

De esos caballos surgidos de las nieblas, en la memoria del poeta quedará esa luz que resume «el incitante tesoro de la vida» [15].

Esa ecuación que Neruda establece entre el movimiento y la luz, o bien el fuego, es lo suficientemente frecuente como para invitar a la reflexión. La luz no expresa sólo el esplendor inherente al movimiento sino que modifica la cosa o el ser que provoca, proyectándolo en una nueva dimensión. En los dos poemas que acabamos de estudiar, el camión transformado en «meteoro» y las grupas de los caballos equiparadas a «mundos» ya daban fe, salvando las distancias, de un fenómeno de integración por medio de la luz, del movimiento en el espacio cósmico. Un texto de las *Nuevas odas elementales* confirma, sistematizándola, esa tendencia característica. Se trata de la «Oda a una lavandera nocturna».

LA «ODA A UNA LAVANDERA NOCTURNA»

Una noche, el poeta observa desde su jardín a una lavandera que trabaja a la luz de una vela. Curiosamente, son las circunstancias anecdóticas que rodean el poema las que le permitirán liberarse de la anécdota. La distancia, la noche, la iluminación desempeñarán una función precisa que consiste en reducir a la lavandera tan sólo a su gesto infatigable, o, si se prefiere, en aislar en ella el movimiento:

---

[14] *Ibid.*, pág. 100.
[15] *Ibid.*

Desde el jardín, en lo alto,
miré la lavandera.
Era de noche.
Lavaba, refregaba,
sacudía,
un segundo sus manos
brillaban en la espuma,
luego
caían en la sombra [16].

Detengámonos en esos tres últimos versos. Por medio de este sabio articularse del movimiento con un juego de sombras y de luz es como descubrirá el personaje de la lavandera su significación poética:

Desde arriba
a la luz de la vela
era en la noche la única
viviente,
lo único que vivía:
aquello
sacudiéndose
en la espuma,
los brazos en la ropa,
el movimiento,
la incansable energía:
va y viene
el movimiento,
cayendo y levantándose
con precisión celeste [17].

Sin duda el desplazamiento del femenino («la única») al neutro («lo único» «aquello») debe interpretarse como un primer signo de la objetivación del movimiento. Pero es la expresión «con precisión celeste» la que anuncia de la manera más explícita qué orientación seguirá el poema. En la segunda

16 «Oda a una lavandera nocturna» *(Nuevas odas elementales,* O. C., I, pág. 1276).
17 *Ibid.,* págs. 1276-1277.

mitad de la oda, el juego de luces y sombras se afina y se hace más pronunciado hasta realizar una total integración del personaje en la atmósfera nocturna:

La nocturna
lavandera
a veces
levantaba
la cabeza
y ardían en su pelo
las estrellas
porque
la sombra
confundía
su cabeza
y era la noche, el cielo
de la noche
la cabellera
de la lavandera [18].

Todo está ya dispuesto, desde ahora, para que la lavandera deje de ser la causante del movimiento y se convierta en su simple expresión. Al confundirse con la noche material, ya no existe más que como la manifestación de las fuerzas dinámicas que la animan:

Mis ojos
en la noche
la miraban
sola
como un planeta.
Ardía
la nocturna
lavandera,
lavando,
restregando
la ropa,
trabajando

[18] *Ibid.*, págs. 1277-1278.

en el frío,
en la dureza,
lavando en el silencio nocturno del invierno,
lava y lava
la pobre
lavandera [19].

Aunque, cuando termina, el poema sugiere una temática de tipo «social», mediante un cierto número de alusiones a las duras condiciones de trabajo de la lavandera, es en otro nivel donde se sitúa lo esencial del mensaje. Pero ¿es tan grande la distancia que separa esas dos ideas? A través de la objetivación del movimiento, de hecho, es una definición del trabajo humano lo que se postula. Al inscribirse en la exterioridad del movimiento material, el trabajo se manifiesta como lo que es en última instancia: a la vez que fuente de una energía, su catalizador.

La oda nos ha mostrado a la lavandera que se objetivaba por medio de su trabajo, de una manera que no es diferente, a fin de cuentas, de como, por su parte, se objetiva el proletario al enfrentarse con el cobre o el salitre. La relación con la materia sigue siendo la misma, se trate del medio terrestre o del espacio cósmico. No obstante, en este último caso es, con gran frecuencia, una modalidad muy particular de la luz la que adopta el movimiento para expresar su naturaleza objetiva: la transparencia.

MOVIMIENTO Y TRANSPARENCIA

Si la transparencia ha llegado a ser uno de los conceptos clave de la poética nerudiana, eso se debe, sin duda alguna, al modo como a menudo la asocia el poeta al concepto de movimiento. La transparencia radicaliza lo que, en la luz, afirmaba una autonomía del movimiento. Con ella, la luz deja de ser iluminación exterior y dimana del propio objeto o, si se prefiere, substituye al objeto y no permite percibir de él más

[19] *Ibid.*

que lo esencial: el movimiento. En la «Oda a la biclicleta», gracias al movimiento que las anima, las bicicletas dejan de ser productos manufacturados o instrumentos y se vuelven criaturas naturales, «insectos»:

Pasaron
junto a mí
las bicicletas,
los únicos
insectos
de aquel
minuto
seco del verano [20]

Neruda no se detiene en la objetivación del movimiento: las bicicletas no se metamorfosean sólo en insectos, sino además, bañadas por la luz del verano, en «insectos transparentes»:

... sigilosas,
veloces,
transparentes:
me parecieron
sólo
movimientos del aire [21].

La oda continuará insistiendo sobre esa relación entre movimiento y transparencia al evocar la bicicleta parada:

... sólo
de movimiento fue su alma
y allí caída
no es
insecto transparente
que recorre
el verano,
sino
esqueleto

[20] «Oda a la bicicleta» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, pág. 1397).
[21] *Ibíd.*

frío
que sólo
recupera
un cuerpo errante
con la urgencia
y la luz,
es decir,
con
la
resurreción
de cada día [22].

Demostración a la inversa: lo que es indispensable para la resurrección al movimiento y a la vida de la bicicleta no es tanto la recuperación de un cuerpo «errante» y anónimo, como el regreso, en cada amanecer, de una luz que la reintroduzca en el ritmo material fundamental.

En un texto que pertenece a un registro muy diferente, ya que se trata de *La espada encendida*, encontramos el ejemplo más perfecto de ecuación entre el movimiento y la transparencia y de lo que hemos denominado, a falta de algo mejor, la objetivación del movimiento. Y naturalmente, el tema es esa pura encarnación del movimiento que representa, en el universo nerudiano, el ave:

El vuelo del águila azul es transparente.
Hombres! os congregaré sólo para el milagro [23].

Desde el primer verso está presente la transparencia, definiendo el vuelo: la transparencia o el milagro, que describirá la estrofa central, de la reabsorción del movimiento en la profundidad de un espacio respecto al cual aquél muestra no haber sido más que su resplandeciente emanación:

Sube su torbellino, rompe el alma celeste,
devora el hilo insigne de la altura

---

[22] *Id.*, pág. 1398.
[23] «Águila azul» (*La espada encendida*, Losada, 1970, LXII, pág. 109).

y lo que fuera mancha o meteoro
o resplandor directo de la velocidad
se queda fijo, rígido en el aire,
y sus plumas azules [24] se integraron
y se restituyeron al azul [25].

El milagro no es sólo estético. El vuelo constituye un ejemplo en otro nivel. Para convencerse, basta observar que la «restitución» del movimiento al azul material va acompañado de imágenes insólitas en la medida en que éstas se refieren al ciclo de la fecundidad terrestre. Como lo son las alas del águila, que se asemejan a

... dos flechas
que ascendieron llevando sangre y polen [26].

Pero lo es, sobre todo, en los últimos versos del poema, la extraña transformación del vuelo vertical del ave en una caída que reproduce la trayectoria tan nerudiana de la semilla:

Así desaparece en plena luz
el ave pura, centro del anillo,
ojo del universo, pez del cielo [27],
que continúa desde las raíces
la exhalación, la dirección, la vida [28].

¿Cómo puede covertirse el ave en «centro», «ojo del universo», tras haberse desvanecido en la transparencia? Hay en

---

[24] Es interesante compararlo con un texto de la segunda *Residencia en la tierra:* «El sur del océano»:

... al final del Océano desciende,
azul y azul, atravesada por azules,
ciegos azules de materia ciega.
(O. C., I, pág. 217.)

[25] «Aguila azul» (*La espada encendida,* Losada, 1970, LXII, pág. 109).

[26] *Ibíd.*

[27] La comparación con el pez merece subrayarse: el espacio celeste se ha vuelto, con el mismo valor que las aguas oceánicas, sede de la vida material.

[28] «Aguila azul» (*La espada encendida,* Losada, 1970, LXII, pág. 109).

ello una contradicción plena de sentido y que es preciso relacionar con la que se había planteado algo más arriba entre el dinamismo del vuelo y su inmovilidad final. A propósito de ésta, podemos repetir lo que decíamos al principio del capítulo comentado la «Oda a la tranquilidad»: el pensamiento poético de Neruda concibe la inmovilidad como una negación del movimiento, está claro, pero una negación que permite percibir su permanencia. De idéntica forma, no es sino anulándose en el azul material como puede realizar ese «milagro» de convertirse en su «centro», es decir de expresar la «dirección».

EL MOVIMIENTO COMO «DIRECCIÓN»

«Dirección»: esta palabra exige que la desarrollemos, pues encierra una noción decisiva en cuanto a la definición nerudiana del movimiento. Es extremadamente frecuente que el poeta recurra para recordar el vuelo del ave a la palabra «dirección», se trate, como antes, del águila, de la gaviota [29], de la golondrina [30] o de la torcaza [31]. Incluso, algunas veces, la «dirección» no es ya atributo del ave y llega a ser la misma ave: en *Arte de pájaros*, las palomas son «direcciones del barranco» y en *Plenos poderes*, las aves migratorias que cruzan el cielo de Isla Negra, «direcciones de la dicha». Ese espectáculo de las migraciones le fascina a Neruda, y podemos pensar que no es ajeno a esa asociación constante que establece el poeta entre el ave y el concepto de «dirección». La migración es un ejemplo, por el espectáculo que ofrece, de una unidad basada en el movimiento [32], pero lo es, ante todo, por la demostración que en ella

29 «Gaviota» *(Arte de pájaros,* O. C., II, pág. 690).
30 «Golondrina» *(Ibíd.,* O. C., II, pág. 691).
31 «Torcaza» *(Ibíd.,* O. C., II, pág. 706).
32 «Migración» *(Arte de pájaros,* O. C., II, pág. 675):

> Ahora cruzan, pueblan la distancia
> moviendo apenas en la luz las alas
> como si en un latido las unieran,
> vuelan sin desprenderse

hace el movimiento de la necesidad que lo domina y que encierra la palabra «dirección». De la objetividad de las leyes naturales extrae el vuelo del ave migratoria su fuerza y su sentido:

> Era un ángulo de aves
> dirigidas
> aquella latitud de hierro y nieve
> que avanzaba
> sin tregua
> en su camino rectilíneo:
> era la devorante rectitud
> de una flecha evidente,
> los números del cielo que viajaban
> a procrear formados
> por imperioso amor y geometría [33].

¿Está sometido también el hombre a esa imperiosa necesidad? Al hacerse en él actividad consciente, ¿no se libera de ella el movimiento? Algunos usos de la palabra «dirección» justifican que se plantee la pregunta. En *Cien sonetos de amor* se describe la casa al alba, presa de un caos que ha heredado de las sombras:

> La casa en la mañana con la verdad revuelta
> de sábanas y plumas, el origen del día
> sin dirección, errante como una pobre barca [34].

Pero la mujer que ensalzará el poeta en la segunda parte del libro, titulada «Mediodía», es quien impone un rumbo a esa barca errante. «Vibrando como la abeja» [35] es la «ordenadora» [36] cuya mano de maga parece infundirle un «sentido» a los objetos más familiares:

> del cuerpo
> migratorio
> que en tierra se divide
> y se dispersa.

[33] *Id.*, págs. 673-674.
[34] *Cien sonetos de amor:* XXXII (O. C., II, pág. 305).
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*

Tú, con tu podadera levantando el perfume,
tú, con la dirección del jabón en la espuma [37].

No debemos exagerar, sin embargo, respecto a los poderes de esta «maga»: no son absolutos. Cuando «dirige» el mundo que la rodea, es haciendo que se manifieste o restableciendo una «dirección» que ya existía en él [38]. Ella no da sentido, pero, gracias a ella, de nuevo las cosas obedecen «al viento de la vida» [39]. Un dominio que no podría ejercerse sino a través de una sumisión consciente y deliberada: es la contradicción que reproduce toda acción del hombre en lo real, y generalmente, toda acción histórica. El hombre no puede pretender «dirigir» las fuerzas que son la historia en marcha más que en la medida en que respeta la «dirección» objetiva de su movimiento. Al hacerse su instrumento consciente, se libera y contribuye a liberar a la humanidad, como en los albores de la revolución soviética, el joven Stalin:

Él encarnó la dirección del día
cuando pidió opiniones a la luz [40].

---

[37] *Cien sonetos de amor:* XXXVI (O. C., II, pág. 308).

[38] La palabra «dirección» —que remite indistintamente al acto de dirigir y al sentido en que nos encontramos dirigidos— refleja esa ambigüedad. En su traducción (Club de los amigos del libro progresista, 1965), excelente, por otra parte, desde cualquier punto de vista, de *Cien sonetos de amor,* Jean Marcenac y André Bonhomme proponen como equivalente de:

«Tú con la dirección del jabón en la espuma»
«Je te vois présider au savon dans la mousse»

lo que resuelve una dificultad evidente, pero no tiene en cuenta el empleo tan particular de Neruda de la palabra «dirección».

[39] *Cien sonetos de amor:* XXXII (O. C., II, pág. 305).

[40] «El episodio» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II. pág. 645). Hallamos también en el *Canto General* IV:

Su juventud fue un viento dirigido.
(*Los libertadores* IX: «Educación del cacique», O. C., I, pág. 390.)

Hacia Chile vive la flecha
de su dirección insurgente.
(*Ibíd.* XXIV: «José Miguel Carrera», O. C., I, pág. 414.)

Más tarde, su error criminal será, precisamente, no pedirle consejo ya a la luz de la historia y querer substituirla en vez de «encarnarla».

La noción de «dirección», aunque incluye la actividad humana, la supera, pues traduce una necesidad inherente a la totalidad de las manifestaciones del mundo natural. Aparecerá, en especial, para recordarnos la presencia del movimiento en el fondo mismo de aquello que nuestra percepción nos da por inerte. De ese modo en la «Oda a un gran atún en el mercado» o en una «naturaleza muerta», reintroduce, paradójicamente, el movimiento. Entre la estructura carenada del pescado y el desorden del mundo vegetal que lo rodea, se da un contraste en el centro del cual se halla la idea de «dirección»:

... allí,
despojo muerto,
en el mercado
era
sin embargo
tu forma
lo único dirigido
entre
la confusa derrota
de la naturaleza [41].

La insistencia con que el poeta subraya, a todo lo largo de la oda, ese contraste revela mucho más que una simple preocupación por la «composición» del cuadro. La procedencia del océano [42], es decir: la relación que sigue manteniendo con el lugar de la génesis material, es lo que hace que sea el atún esa nave: «intacta navegando las aguas de la muerte» [43], ese testigo

[41] «Oda a un gran atún en el mercado» (*Tercer libro de las odas*, O. C., I, pág. 1392).

[42] Por razones análogas, en un poema de *La Barcarola*, la figura de proa será definida como «parte incesante de la dirección de la esencia». («La máscara marina», O. C., II, pág. 848).

[43] «Oda a un gran atún en el mercado» (*Tercer libro de las odas*, O. C., I, pág. 1392).

perfecto de una permanencia del movimiento en lo que parece ser su negación. Podemos preguntarnos incluso, a la vista de algunos poemas, si la inmovilidad, en lugar de hacer desaparecer el «sentido» de las cosas, no nos permite verlas con una particular claridad. El azul extático de un cielo de verano [44], un campanario que se yergue a lo lejos en la llanura [45], las rocas de la costa chilena [46], las ruinas de Macchu Picchu [47] o las, luminosas, del Partenón [48] son otras tantas presencias en las que se deja sentir

La dirección central de la materia [49].

Si consideramos la enorme masa verbal que representa la obra poética de Pablo Neruda, no es tanto la frecuencia de la palabra «dirección» la que justifica el interés que hemos creído

---

44 Un azul dirigido
llena el mundo.
(«Oda a la claridad», *Odas elementales*, O. C., I, pág. 1035.)

... dirección cristalina
del gran verano atado a su cristal.
(«El gran verano» II, *Cantos ceremoniales*, O. C., II, pág. 403.)

45 Una delgada dirección de aguja
exacta sobre el cielo.
(«El campanario de Authenay», *Geografía infructuosa*, Losada, 1972, pág. 103.)

46 ... como proas que siguen sin océano
la dirección del tiempo...
(«Los náufragos», *Piedras de Chile*, O. C., II, pág. 349.)

47 ... ola de plata, dirección del tiempo.
(«*Alturas de Macchu Picchu*» IX, *Canto General* II, O. C., I, pág. 344.)

48 ... Pero no era verdad, estaba viva
la casa, nave, y proa,
la dirección central de la materia.
(«Partenón», *Memorial de Isla Negra* III, O. C., II, pág. 589.)

49 *Ibid.*

que debíamos dedicarle, como, más bien, la asombrosa capacidad de abstracción que le permite traducir la unidad profunda del movimiento material, a través de la multiplicidad de esas manifestaciones. Como apuntaba Engels al comienzo de un famoso capítulo de *La dialéctica de la naturaleza:*

> El movimiento, en sentido muy general, entendido como modo de existencia de la materia, como atributo inherente a ella, abarca todos los cambios, todos los procesos que en el universo se producen, desde el simple cambio de lugar hasta el pensamiento [50].

Como Engels, Neruda no se conformará con comprobar la objetividad y la unicidad del movimiento que anima a la materia. Explorará además sus leyes dialécticas, reflexionando sobre ellas en cierto número de temas.

---

[50] Friedrich Engels, *La dialéctica de la naturaleza,* Editions sociales, 1968, pág. 75.

Capítulo III

TEMAS DIALÉCTICOS (I): «EL VIEJO DÍA QUE NACE»

De los grandes temas nerudianos, éste es indudablemente el más frecuente. El fenómeno al que se refiere —la alternancia de los días y las noches— es, sin embargo, lo más trivial que pueda haber. Pero, si ejerce tal atracción sobre el poeta, ¿acaso no es precisamente a causa de su extrema trivialidad y su inalterable monotonía? Por supuesto, Neruda es sensible a la hermosura de amaneceres y crepúsculos, pero es algo muy distinto del esplendor del espectáculo lo que le fascina:

> Sin embargo este día que ardió y consumió su distancia dejó
> atrás sus sombríos orígenes, olvidó la uterina tiniebla,
> y creció como la levadura levantando hacia arriba los brazos
> hasta que disgregó la substancia de la luz que lo favorecía,
> y se fue separando del cielo hasta que convertido otra vez
> en familia del humo,
> se deshizo en la sombra que otra vez convertida en abeja
> salía volando en la luz de otro día radiante y redondo [1].

Curiosamente, el interés de esos versos no radica en la riqueza de sus notaciones pictóricas. Lo que sorprende, por el contrario, es el carácter casi abstracto de una descripción en la que los verbos, como los eslabones de una cadena, repre-

---

1 «Los días» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 789).

sentan el papel principal. Construida a partir de la evidente preocupación de no separar, bajo nigún concepto, las tres dimensiones temporales, la frase se extiende, interminable: da la impresión de que no tenga otra ambición que la de describir ese círculo perfecto en el que coinciden principio y fin. El súbito cambio de tiempo que se produce en el último verso se inscribe en el mismo sentido: más que el simple interés por describir, refleja el de eternizar la descripción seleccionando sólo lo que para Neruda es esencial: el proceso. Tendremos más ocasiones para convencernos de ello: más que el esplendor del espectáculo, es la permanencia del proceso lo que fascina al poeta cuando lo contempla, muy frecuentemente, en la soledad de Isla Negra, donde se conjuga con ese otro espectáculo excepcional que es el océano:

> Yo aquí vine a los límites
> en donde no hay que decir nada,
> todo se aprende con tiempo y océano
> y volvía la luna,
> sus líneas plateadas,
> y cada vez se rompía la sombra
> con un golpe de ola
> y cada día en el balcón del mar
> abre las alas, nace el fuego
> y todo sigue azul como mañana [2].

Como el océano, las puestas y salidas del sol son signos de lo inagotable, objetos que se ofrecen a la contemplación y en los que se albergan todos los saberes: «Todo se aprende con tiempo y océano».

DE «TENTATIVA» A «RESIDENCIA»: DEL TIEMPO NEGADO AL TIEMPO DETENIDO

Aunque el tema de los días y de las noches tiene sus orígenes en *Crepusculario*, sólo a partir de *Tentativa del hombre*

[2] «Nace» *(Plenos poderes*, O. C., II, pág. 449).

infinito deja de ensalzarse separadamente el amanecer y el crepúsculo. Los primeros versos de *Tentativa* describen, como sabemos, una puesta del sol:

> Hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches
> corren humos difuntos polvaredas invisibles [3].

y el libro termina con una invocación a la aurora:

> devuélveme la grande rosa la sed traída al mundo [4].

Pero el alba está casi siempre presente en el horizonte de la aventura que describe *Tentativa.* Se la teme, en la medida en que reintroduce una alternativa que la *Tentativa* pretendía negar, y se la desea, al mismo tiempo, como una tregua, hasta tal punto el aire del infinito nocturno es, por naturaleza, irrespirable:

> estoy solo en una pieza sin ventanas
> sin tener que hacer con los itinerarios extraviados
>
> veo llenarse de caracoles las paredes como orillas de buques
> pego la cara a ellos absorto profundamente
> siguiendo un reloj no amando la noche quiero que pase
> con su tejido de culebra con luces
> guirnalda de fríos mi cinturón da vuelta muchas veces
> soy la yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba
> muy triste [5].

En conclusión, si nunca está ausente el amanecer, es porque el fracaso de la Tentativa está inscrito en la Tentativa misma. Aquél es, en cierto modo, esencial en esta última y, por lo tanto, no podría cuestionarlo. Ante los ojos del adolescente, en busca del infinito, el día y la noche no se manifiestan como verdaderamente antagónicos, o, precisando más, el infinito no existe más que por el rechazo de someterse a la dialéctica

---

3 *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 109).
4 *Ibíd.*, pág. 117.
5 *Ibíd.*, pág. 116.

temporal, soñando con un eterno presente gracias a la ficción del «todavía»:

> espérame donde voy ah el atardecer
> la comida las barcarolas del océano oh espérame
> adelantándote como un grito atrasándote como una huella oh espérate
> sentado en esa última sombra o todavía después
> todavía [6].

En *Residencia en la tierra*, la noche ha perdido sus poderes. Ha renunciado a ser un tiempo que anula el tiempo para no ser más que «el paso de un día hacia otro» [7] o «la insistente noche que vuelve» [8]. En una palabra: se ha vuelto temporal. Salvo raras excepciones [9], la noche, «esa suposición puesta detrás de cada cosa» [10], participa de la negación temporal que se aposenta en cada día, como en el fruto el gusano. Ese día que despunta es todavía y es ya la noche: el alba de «Débil del alba» [11] está desde su nacimiento, herida de muerte. «Vestido de un fulgor moribundo [12], el día residencial nace para correr hacia su perdición, perdición irreparable porque, en ese «sistema sombrío», la noche se conforma con suceder al día sin ser el lugar de su constante renovación:

> De cada uno de estos días negros como viejos hierros,
> y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos,

---

[6] *Ibíd.*, pág. 118.

[7] «Melancolía en la familia» *(Residencia en la tierra* 2, O. C., I, página 224).

[8] «Trabajo frío» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 206).

[9] Esas excepciones se refieren esencialmente a dos poemas cuya factura permite fecharlos como escritos en un período muy anterior al de las *Residencias*. Se trata de *Serenata* (O. C., I, pág. 186) y de *Madrigal escrito en invierno* (O. C., I, pág. 179). De manera general, nos parece difícil concederle al espacio nocturno la significación eminentemente positiva que le atribuye Jaime Concha en su notable *Interpretación de Residencia en la tierra* (Mapocho, julio 1963, Santiago de Chile).

[10] «Establecimientos nocturnos» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, página 196).

[11] «Débil del alba» *(Ibíd.*, O. C., I, pág. 176).

[12] «Monzón de mayo» *(Ibíd.*, O. C., I, pág. 187).

y apenas sostenidos por el aire y por los sueños,
y desaparecidos irremediablemente y de pronto,
nada ha substituido mis perturbados orígenes,
y las desiguales medidas que circulan en mi corazón
allí se fraguan de día y de noche, solitariamente,
y abarcan desordenadas y tristes cantidades [13].

Así como el punto de vista del infinito neutralizaba en *Tentativa* cualquier contradicción entre el día y la noche, del mismo modo, el punto de vista de la implacable limitación temporal, que impera en *Residencia*, hace del tiempo diurno y del tiempo nocturno dos aspectos yuxtapuestos del mismo tiempo negativo. La triste sucesión de días y noches es lo más opuesto a una dialéctica [14]: una especie de tiempo detenido, una eternidad de signo invertido:

Horas de una sola estación ruedan a mis pies, y un día de formas diurnas y nocturnas está casi siempre detenido sobre mí [15].

La irrupción de la historia en la experiencia poética es lo que, después de 1936, volverá a poner en movimiento el tiempo paralizado en su sucesión. El tiempo detenido, sin embargo, continuará apareciendo en la obra de Neruda cargado de diferentes significados. Así es como lo encontramos, en el *Canto General*, en una curiosa versión que esclarece mucho, a nuestro parecer, de qué modo se producirá la evolución del tema.

«Melancolía cerca de Orizaba» es un poema de la nostalgia. «¿Qué hay en el sur? —se pregunta el poeta— ¿quién me espera?».

Hay un día tal vez detenido, una espina
clava en el viejo día su aguijón degradado
y su antigua bandera nupcial se despedaza.

---

13 «Sistema sombrío» (*Ibid.*, O. C., I, pág. 189).

14 Jaime Concha opina lo contrario. Para él, desde *Residencia*, es dialéctica la relación entre el día y la noche: «La oscuridad nocturna —escribe— es una fragua de seres luminosos». Pensamos que eso es anticiparse. Habremos de esperar al *Canto General* para ver a la sombra convertirse en productora de luz.

15 «La noche del soldado» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 192).

Quién ha guardado un día de bosque negro, quién
ha esperado unas horas de piedra, quién rodea
la herencia lastimada por el tiempo, quién huye
sin desaparecer en el centro del aire?
Un día, un día lleno de hojas desesperadas,
un día, una luz rota por el frío zafiro,
un silencio de ayer preservado en el hueco
de ayer, en la reserva del territorio ausente [16].

Ese día del Sur es todavía, como los de *Residencia*, un «diurno doliente». Su lucha contra el tiempo destructor está descrita en un lenguaje que nos recuerda algo el de «Monzón de Mayo», por ejemplo. Pero ese día nostálgicamente evocado por el poeta en su exilio mejicano es un día situado en una geografía muy particular: a la vez la de la patria y la de la infancia, y de ella es de donde sacará las fuerzas para triunfar sobre su propia destrucción:

Amo tu enmarañada cabellera de cuero,
tu antártica hermosura de intemperie y ceniza,
tu doloroso peso de cielo combatiente:
amo el vuelo del aire del día en que me esperas,
sé que no cambia el beso de la tierra, y no cambia,
sé que no cae la hoja del árbol, y no cae;
sé que el mismo relámpago detiene sus metales
y la desamparada noche es la misma noche,
pero es mi noche, pero es mi planta, el agua
de las glaciales lágrimas que conocen mi pelo [17].

Ese tiempo en suspenso no es el de *Residencia*. Tampoco es todavía su antítesis. Pero ese arraigo en una geografía y en una historia, ese regreso a las fuentes de toda permanencia constituyen, sin duda una etapa necesaria en la evolución del tema de los días y las noches hacia su forma dialéctica.

Es curioso comprobar que, en el período que se extiende desde el *Canto General* hasta *Estravagario*, el que se establez-

[16] «Melancolía cerca de Orizaba» (*Canto General* VII: «*Canto General de Chile*», O. C., I, pág. 532).
[17] *Ibíd.*

ca en el tema una dialéctica no provocará, en modo alguno, su recrudescencia. Todo lo contrario: no ocupará en el *Canto General* más que un lugar muy secundario, no aparecerá más que una vez en *Las uvas y el viento* [18], dos veces en las *Odas elementales* [19], y por decirlo así, estará ausente de las *Nuevas Odas elementales* y del *Tercer libro de odas*. Presenciaremos, en compensación, a partir de *Estravagario* (1958), una verdadera proliferación del tema: no se manifestará menos de unas sesenta veces en los libros escritos durante este período.

A este hecho comprobado, se puede añadir otro que ya no se refiere a la frecuencia del tema sino a su utilización.

EL SOL Y LA SEMILLA

Es significativo que, en el *Canto General*, el tema de la alternancia dialéctica del día y de la noche, o, precisando más, el de la gestación de la luz del día en el espacio nocturno, no esté desarrollado de una manera más autónoma sino como refuerzo de otro tema dialéctico, el de la semilla. Podemos citar el ejemplo de «Llegará el día»:

> No renunciéis al día que os entregan
> los muertos que lucharon. Cada espiga
> nace de un grano entregado a la tierra,
> y como el trigo, el pueblo innumerable
> junta raíces, acumula espigas,
> y en la tormenta desencadenada
> sube a la claridad del universo [20];

o también el de «Tupac Amaru»:

> Tupac Amaru, sol vencido,
> desde tu gloria desgarrada

---

18 «Un día» (*Las uvas y el viento* XI: «*Nostalgias y regresos*», O.C., I, pág. 852).

19 En «Oda a la noche» y «Oda al tercer día» (*Odas elementales*, O.C., I, págs. 1121 y 1169).

20 «Llegará el día» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*» XLI, O.C., I, pág. 459).

sube como el sol en el mar
una luz desaparecida.
Los hondos pueblos de la arcilla,
los telares sacrificados,
las húmedas casas de arena
dicen en silencio: «Tupac»,
y Tupac es una semilla,
dicen en silencio: «Tupac»,
y Tupac se guarda en el surco,
dicen en silencio: «Tupac»,
y Tupac germina en la tierra [21].

Es como si el tema del sol gestado por la noche se hubiera reabsorbido en el de la semilla que la tierra alumbra. La causa de la confusión de los dos temas es fácil de entender. La semilla y el sol reproducen el mismo ciclo dialéctico. El sueño invernal y el sueño nocturno componen la misma noche subterránea, lugar de silenciosas germinaciones. Pese a todo, persiste una diferencia que tal vez explica la relativa rareza del tema de que nos ocupamos, en el período que va del *Canto General* a *Estravagario*. El espectáculo de la planta y el del sol no despiertan la misma reacción en quien los contempla. La hoja que cae del árbol puede, sin duda, hacer pensar en la muerte. Pero el sol cada vez que se pone hace habitual ese pensamiento. Lo que la alternancia de días y noches ofrece al hombre, a través de una imagen de la continuidad, es una imagen cotidiana de su fugacidad. Se puede pensar que la desaparición de ese tema ante el de la semilla en la época del *Canto General* no carece de relación con la tendencia que manifiesta, en la misma época, la poesía de Neruda a una cierta desaparición del sujeto y de sus preocupaciones ante la urgencia de las tareas históricas. Si el poeta prefiere entonces el símbolo de la semilla ¿no es, sobre todo, porque no se arriesga a proyectar sobre la dialéctica histórica una sombra subjetiva que alteraría su transparencia?

---

[21] «Tupac Amaru» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*» XVIII, O. C., I, pág. 402).

AMBIGÜEDAD DEL TEMA

El tema de la alternancia de los días y las noches muestra verdaderamente una ambigüedad que se expresa en general en los poemas del último período: al tiempo que expresa una continuidad objetiva, remite, sin remedio, al sujeto a la evidencia de su propia discontinuidad. En *Geografía infructuosa*, se encuentra un poema en dos partes que ilustra muy bien esa ambigüedad. El primer texto del díptico se titula «Sigue lo mismo». A primera vista, escenifica ese tiempo detenido que caracterizaba a las *Residencias*:

> Está tarde y es temprano a cada hora:
> a cada resplandor, a cada sombra
> nos amanece cada atardecer:
> el tiempo inmóvil
> enmascara su rostro inevitable
> y muda sin cambiar su vestidura [22].

Pero, esta vez, la inmovilidad es el producto de toda una dinámica de las contradicciones que aparecen en los tres primeros versos. De ese modo, cuando el poema concluye:

> Adiós, Adiós, y no se altera nada [23],

es evidente que existe un lazo dialéctico entre la fugacidad de las cosas y su permanencia. El poema siguiente «Pero tal vez», es, sin embargo, un eco de esta afirmación final no tanto por discutir si tiene o no fundamento como por expresar, mediante el empleo tan nerudiano del «tal vez» una reticencia que es específica del sujeto:

> Sí, no se altera nada, pero tal vez se altera
> algo, una brizna, el aire, la vida, o en fin todo,

---

22 «Sigue lo mismo» (*Geografía infructuosa*, Losada, 1972, pág. 63).
23 *Ibid.*

y cuando ya cambió, todo ha cambiado,
se ha ido uno también, con nombre y huesos [24].

Como tiene por horizonte inevitable su propio carácter finito, el sujeto no percibe ya, de los dos elementos dialécticos: continuidad y discontinuidad, más que el segundo elemento:

Bien, bien, un día más: qué grande es esto,
como saltar en un nuevo vacío,
o en otros unos más, en otro
reino de pasajero [25].

Y en la última parte del poema, son la exuberancia y la permanencia misma, cuyo espectáculo ofrece la Naturaleza, las que suscitarán la pregunta que puede leerse entre líneas en la mayoría de los libros del último período [26]: sobre el ser y su finalidad:

Y por qué tanta flor, tanto linaje
vegetal extendido, levantando
pistilos, polen, luz, insectos, luna,
y nuestros pies y nuestras bocas llenas
de palabras, de polvo
perecedero,
aquí embarcados, aquí desarrollados
a plena deliciosa luz de cielo?
Y por qué? para qué? pero por qué? [27].

¿Es esto un cuestionar de nuevo las certezas alcanzadas con la dialéctica? no: precisamente son esas certezas —y no ya,

[24] *Ibíd.*, «Pero tal vez», pág. 67.

[25] *Ibíd.*

[26] Citemos a título de ejemplo ese pasaje de *La Barcarola* (O.C., II, pág. 824):

A quién pertenece mi frente, mis pies, mi examen remoto?
De qué me sirvió el albedrío, la ronca advertencia de la voluntad ente-
[rrada?
Por qué me disputan la tierra y la sombra y a qué materiales que aún
[no conozco
están destinados mis huesos y la destrucción de mi sangre?

[27] «Pero tal vez» *(Geografía infructuosa*, Losada, 72, pág. 67).

como en la época de *Residencia*, la angustia— las que sirven de marco a las preguntas. Aunque aquéllas no podrían, desde el punto de vista del sujeto, aportarle una respuesta que le dé seguridad, ese punto de vista ya no es el único: se articula estrechamente, como acabamos de ver, con un punto de vista objetivo, y es este último punto de vista, subrayémoslo, el que ha servido de base para la reflexión.

De ahora en adelante es posible precisar lo que entendemos por ambigüedad del tema de la alternancia de los días y las noches: más bien quizá, que una dialéctica, expresa diversas relaciones del sujeto con esa dialéctica. Por lo tanto, a continuación, veremos, en primer lugar, que el poeta se amolda a la dialéctica de los días y las noches cuyo ritmo se fundirá entonces con el de su existencia. Luego veremos cómo esa inserción en la dialéctica objetiva se vuelve cada vez más difícil hasta resultar ser totalmente imposible en algunos poemas escritos por Pablo Neruda en los meses que precedieron a su muerte.

LA NOCHE RENOVADORA

Adoptar el movimiento dialéctico es responsabilizarse de lo discontinuo, vivirlo como continuo para que las muertes crepusculares sean promesas de resurrección. Pero de la noche depende que esas promesas, en cada amanecer, sean cumplidas. Depende, en primer lugar, de su poder renovador, que es un poder de ruptura. Pues la ruptura que introduce la noche en el tejerse de los días no altera su trama. Al contrario: los ojos que el crepúsculo acaba de cerrar se abren de par en par a la continuidad:

> No se sabe
> si cerrados los ojos o la noche
> abre en nosotros ojos estrellados [28].

[28] «En la torre» (*Plenos poderes*, O. C., II, pág. 451).

La ruptura nocturna será tanto más beneficiosa cuanto que Neruda percibe muy vivamente —después de la época de las *Residencias*— el tiempo como portador de su propia negación y amenazado en sus fuerzas vivas por las escorias que son el producto de su propio movimiento. Un poema de *Estravagario*, «Diurno con llave nocturna» describe esa progresiva acumulación de un tiempo negativo en medio del movimiento temporal. El poema comienza con una evocación del día que nace:

> Son las nueve de la mañana
> de un día enteramente puro
> a rayas azules y blancas,
> recién lavado y estirado,
> justo como una camiseta [29].

Se insiste en la virginidad de la hora matinal para subrayar mejor la lenta e imperceptible degradación de que va a ser objeto bajo el aspecto de una acumulación de tiempo muerto. Una tarde opaca, desfigurada por el cansancio, va substituyendo progresivamente a la transparencia del alba:

> Ya la tarde rota se arruga
> y vuela como papel muerto,
> de calle en calle en calle va,
> la orinan los perros errantes,
> la persiguen los basureros,
> le añaden aliños atroces,
> tripas de gallos, excrementos,
> zapatos irreconocibles
> y es como un fardo el viejo día [30].

La acumulación negativa va a suscitar entonces su propia negación: la noche llega para lavar sus máculas al día y garantizar su maravillosa renovación:

---

[29] «Diurno con llave nocturna» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 143).

[30] *Ibid.* Es interesante relacionar esta imagen del «basurero» con la de la luna que provoca naufragios del «Sur del Océano» *(Residencia* 2, O. C., I, pág. 217).

Llega la noche con su copa
de enredaderas estrelladas,
el sueño sumerge a los hombres,
los acumula en su subsuelo
y se lava el mundo otra vez,
otra vez regresa la luna,
la sombra sacude sus guantes
mientras trabajan las raíces.
Y nace de nuevo otro día [31].

La ruptura que ha introducido en la acumulación del tiempo diurno le ha permitido a la noche instaurar una acumulación de signo diferente, ya que prepara la esplendorosa ruptura del alba. Para ser totalmente característico del tema que estamos tratando, le falta al poema que acabamos de estudiar uno de los rasgos esenciales de la dialéctica de los días y las noches: su asimilación al ritmo mismo de la existencia del sujeto poético. Un corto poema de *Geografía infructuosa* permite valorar ese fenómeno de identificación mediante el cual el poeta se introduce en la discontinuidad:

Era de ventana cerrada el día,
era de noche aún, era de piedra,
cuando fui despertando,
cuando fue despertando
el sonido de aquél, del cada día,
el sonido del sol,
y me di cuenta, casi aún dormido,
que yo era la campana de color,
el despertar amarillo [32].

Como ya era el caso en un texto de la segunda *Residencia* [33], el «sonido» rige esta génesis matinal del ser, el cual, por el simple deslizamiento de una vocal a otra, confunde su nacimiento con el del día. Hemos dicho que esta identificación era

31 *Ibid.*
32 «Nace un día» (*Geografía infructuosa*, Losada, 1972, pág. 97).
33 «Un día sobresale» (*Residencia* 2, 1931-1935, O. C., I, pág. 211).

esencial. Lo es, efectivamente, en la medida en que es ella la que dará su sentido definitivo al proceso dialéctico en el que es importante, para delimitarlo mejor, volver a situar el tema de la resurrección matinal. «Diurno con llave nocturna» escenificaba el combate que traban durante todo el día las dos dimensiones constitutivas de la contradicción temporal, el tiempo negativo que triunfa por un instante sobre el tiempo generador de existencia, pero es negado a su vez inmediatamente por la noche renovadora. Ahora bien, es importante subrayar que la transformación de cada una de las dos dimensiones temporales en su antítesis sólo ha sido posible porque cada una de ellas llevaba su antítesis dentro de sí. Cada instante que proyecta al sujeto hacia su futuro, ahonda, no sólo tras él, sino también ante él, un pasado irremediable. A cada instante del día nazco y me aniquilo, y si este nacimiento es una muerte, a la inversa, mi aniquilamiento cotidiano es la condición de mi incesante resurrección:

> Adentro de la luz
> circula tu alma
> aminorándose hasta que se extingue,
> creciendo como un toque de campana.
> Y entre morir y renacer
> no hay tanto
> espacio, ni es tan dura
> la frontera.
> Es redonda la luz como un anillo
> y nos movemos en su movimiento [34].

LA NOCHE UTERINA O EL NACIMIENTO INVERTIDO

Entre nacer y morir [35] no existe solución de continuidad. Producto de la continua pérdida cotidiana, la resurrección

---

[34] «No todo es hoy en el día» (*Las manos del día* LIV, O.C., II, página 996).

[35] El espacio entre morir y renacer es tan insignificante que en un poema de *Las manos del día*, «El uso de los días», el propio desgaste

matutina del ser está implicada en la negación temporal. Pero no se hará posible más que por la negación de esa negación, por la superación de la contradicción que existe en lo más profundo del tiempo cotidiano. La noche es donde se produce esa superación, es el lugar donde principio y fin [36], lo que me afirma y lo que me niega, son una sola cosa, el lugar hacia el que tienden los elementos contrarios para coincidir y anularse

---

temporal adquiere un sentido positivo y se nos presenta como el signo donde se halla resumido el carácter contradictorio de la continuidad:

> De tanto salir de la noche,
> de tanto volver,
> se convirtió en ámbar el día,
> se convirtió en materia pura.
> Como en los cuchillos gastados
> se afinan el mango y la hoja,
> cambian de tacto,
> he visto este día volver
> de un largo viaje por la noche
> convertido en cuchillo azul,
> en herramienta de la luna.
>
> («El uso de los días», *Las manos del día* XXXIV, O. C., II, pág. 982.)

Este extraño «uso de los días», por medio de su permanente renovación, traduce bien esa idea de que la ruptura es la manera de ser de la continuidad. La alusión tan nerudiana a la herramienta afinada por el uso (nos recuerda el manifiesto por «una poesía sin pureza») es significativa: igual que el desgaste de la herramienta es la imagen profunda del trabajo creador, así el uso de los días es la forma en que se manifiesta su constante renovación.

[36] *La espada encendida* proporciona un ejemplo de localización en el espacio de ese instante de la superación dialéctica:

> ... Y yo, el empecinado, minero del silencio
> hallé la zona sombra, el día cero
> donde el tiempo parecía volver
> como un viejo elefante, o detenerse
> para morir tal vez, para seguir tal vez,
> pero entre noche y noche se preparaba el siguiente,
> el día sucesivo como una gota.
>
> (I, «El poeta empieza a cantar».)

en él, generando esa contradicción que siempre recomienza: «El viejo día que nace» [37].

Para expresar ese movimiento de progresión/regresión que caracteriza a la dialéctica existencial, conservando toda su complejidad, Neruda recurre con frecuencia a una ficción que es la del nacimiento invertido:

> Yo me disminuyo en cada día que corre y que cae,
> como si naciera: es el alba en mi sangre: sacudo la ropa,
> se enredan las ramas del roble, corona el rocío con siete diademas mis recién nacidas orejas,
> en el mediodía reluzco como una amapola en un traje de luto,
> más tarde la luz ferroviaria que huyó transmigrando de los archipiélagos
> se agarra a mis pies invitándome a huir con los trenes que alargan el día de Chile por una semana
> y cuando saciada la sombra con el luminoso alimento
> estática se abre mostrando en su seno moreno la punta de Venus,
> yo duermo hecho noche, hecho niño o naranja,
> extinto y preñado del nuevo dictamen del día [38].

Ese pasaje muestra hasta qué punto eso que, en otro momento, llamábamos la ambición totalizadora del poeta está ligado a su completa reinserción en la dialéctica temporal. Pero, sobre todo, arroja una luz interesante sobre el tema del tiempo regresivo que será objeto, en *Fin de mundo* [39], de un curioso

---

37 «Y un viejo día lento como los otros, nace» («Patagonia»: *Canto General* VI: «*América, no invoco tu nombre en vano*», O. C., I, pág. 523).

38 «Resurrección» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 790).

39 Se trata de «Metamorfosis» (pág. 67). El poeta imagina con humor que su existencia se ha invertido. Por último, se verá devuelto al «más-acá» materno:

> ... a toda velocidad
> se me borraban los años,
> regresó mi cabellera,
> mis dientes aparecieron.
> En un fulgor pasó mi infancia,
> seguí contra el tiempo en el cauce
> hasta que no vi de mí-mismo,

poema. La ficción del tiempo invertido expresa una victoria de la dialéctica sobre la muerte. He aquí que un niño a punto de nacer con cada sol ha substituido al cadáver definitivo que acechaba en el horizonte del tiempo cotidiano. La muerte, mostrando su otra cara, ha devuelto mediante su propio movimiento a su víctima a los orígenes de la vida, a la noche uterina.

La noche nerudiana es vientre materno y su espacio un espacio prenatal: una especie de lugar nulo donde se borran, no el ser, sino las fronteras del ser. En un poema de *Las manos del día*, «Nacimiento nocturno», Neruda, para cantar el infinito de la noche nutricia, recupera acentos que recuerdan los de la lejana *Tentativa del hombre infinito:*

> Amamántame,
> noche,
> déjame sacudir,
> vaciar el líquido
> de tus ubres nocturnas,
> húndeme en tu regazo
> horizontal, entre las poblaciones
> de tu maternidad, por las moradas
> de tus frías antorchas:
> ir dormido en el viaje de la esfera
> como un nuevo nacido, estremeciéndome
> en el contacto de la desmesura,
> entre las lámparas de tu litoral [40].

«Estremeciéndome»: ¿no hay que percibir en ese verbo una cierta ambivalencia? Sin duda designa el gesto que hace el niño en la inconsciencia de antes de nacer, un despertar de la vida en el seno de la noche maternal, pero muestra a la vez una especie de pánico del ser ante la «desmesura» nocturna, ante la desaparición de sus propias fronteras en un espacio

> de mi retrato en el espejo
> sino una cabeza de mosca,
> un microscopo huevillo
> volviendo otra vez al ovario.

40 «Nacimiento nocturno» (*Las manos del día*, O.C., II, pág. 979).

infinito. Esta noche es también la de la muerte. Se trata aquí, sin embargo, de un infinito radicalmente diferente del de *Tentativa,* pues si el sujeto accede a perderse en él, es para poder reencontrarse luego. De hecho, nunca, ni siquiera en los momentos más desesperados, adoptará la noche en la poesía de Neruda el rostro de la muerte.

En los poemas póstumos de *Jardín de invierno,* especialmente, o de *El mar y las campanas,* la noche definitiva está en el horizonte de cada día que despunta, pero no significa tanto la muerte como un más allá de la muerte. La muerte está en los días. Está en la experiencia que el sujeto tiene, a través de ellos, de la fragmentación. Si esta última deja de ser fecunda, si deja de ser promesa del mañana, la dialéctica se paraliza. Y entonces aparece otra vez, aquí y allá, la antigua angustia. Sucederá que se la disimule con humor. Ese es el caso de un poema del *Memorial de Isla Negra,* que, con bromas, describe algunos fallos de la dialéctica temporal.

LA TRAMPA DE LO IDÉNTICO

El tema que desarrolla «El largo día Jueves» puede considerarse diametralmente opuesto al que analizábamos antes. El tema del nacimiento imposible substituye al del incesante nacer matutino, «El viejo día que nace» le deja el sitio al «viejo día que vuelve»:

> Apenas desperté reconocí
> el día, era el de ayer,
> era el día de ayer con otro nombre,
> era un amigo que creí perdido
> y que volvía para sorprenderme... [41].

Por mucho que se disfrace de hoy el día de ayer, por mucho que ese jueves [42] tome sucesivamente el aspecto de los demás

[41] «El largo día Jueves» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 657).

[42] Ya en «Las furias y las penas», poema escrito en 1934 e inserto en la tercera *Residencia,* Neruda había elegido ese día para reunir en él,

días de la semana, seguirá siendo irreductiblemente el mismo día. El movimiento temporal persiste, sin embargo, y, paralelamente a ese movimiento, la agitación frenética del narrador, sus esfuerzos siempre recomenzados por afeitarse, vestirse, salir de su casa y vivir, en resumen, ese día como un día nuevo. Pero ese tiempo que se le presenta cada mañana es, literalmente, un tiempo que no produce tiempo, un tiempo cuyo cumplimiento aborta, un tiempo en el que la continuidad adopta la forma estancada de la repetición. ¿Tiempo detenido? efectivamente, pero también lo contrario: un tiempo cuya fuga es un perpetuo retorno que condena al ser a un perpetuo incumplimiento. Por eso, ese día que siempre recomienza funciona como una trampa: la de una falsa continuidad que, en lugar de basar dialécticamente su existencia en lo discontinuo, la basa en lo idéntico. El tiempo, literalmente, ya no transcurre. Ahora bien, como hemos demostrado más arriba, sin la muerte

---

con un amor imposible de satisfacer, a los amantes «interminablemente exterminados»:

> Recuerdo sólo un día
> que tal vez nunca me fue destinado,
> era un día incesante,
> sin orígenes. Jueves.
>
> (O. C., I, pág. 268.)

Remontándonos más atrás en el tiempo, quizá podríamos descifrar esa misma alusión en un pasaje de *El habitante y su esperanza:* «Y luego existen esos días que se arrastran desgraciadamente, que pasan dando vueltas sin traerse algo, sin llevarse nada; sin llevarse ni traerse nada, el tiempo que corre a nuestro lado, ciclista sin apuro y vestido de gris, que tumba su bicicleta sobre el domingo, el jueves, el domingo de los pueblos...» (O. C., I, pág. 133).

Dicho de otra manera: ese jueves, ese «día incesante» que es el domingo de los pueblos. ¿Por qué el jueves? Sin duda alguna porque se trata del día impar por excelencia, aislado en el tiempo semanal por dos series de tres días: la parte de la semana donde el tiempo deja de desdoblarse, de multiplicarse para volverse idéntico a sí mismo y detenerse. Curiosamente hallamos la misma idea en la poesía de César Vallejo, para quien «los días jueves» son símbolo de «Orfandad» (cf. el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca», en *Poemas humanos*, Ed. Losada, Colección Contemporánea, pág. 50).

de un pasado, no hay nacimiento posible en el futuro [43]. Un pasaje particularmente revelador del poema es aquel en el que el baño matinal, del que el narrador se arrancará con dificultad y demasiado tarde, da lugar a una referencia a la estancia en el útero:

El baño
me incitaba
con prenatal calor a sumergirme
y acurruqué mi cuerpo en la pereza.

Aquella cavidad intrauterina
me dejó agazapado
esperando nacer, inmóvil, líquido,
substancia temblorosa
que participa de la inexistencia
y demoré en moverme
horas enteras,
estirando las piernas con delicia
bajo la submarina caloría [44].

Una existencia caracterizada de este modo por la imposible resurrección cotidiana o, precisando más, por su aborto sistemático, es una existencia dominada por la idea de la muerte; una continuidad que ya no se basa en lo discontinuo, como decíamos hace un momento. Igualmente, podríamos decir, pero

[43] En un poema de *Plenos poderes*, esta destrucción del pasado le parece al poeta necesaria hasta tal punto que la presenta como una verdadera construcción:

Tenemos que echar abajo el pasado
y como se construye
piso por piso, ventana a ventana,
y sube el edificio
así, bajando vamos
primero tejas rotas,
luego orgullosas puertas,
hasta que del pasado
sale polvo.
(«Pasado», O. C., II, pág. 477.)

[44] «El largo día Jueves» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 657).

situándonos esta vez en el punto de vista del sujeto, que es una discontinuidad que invade la existencia hasta el punto de impedir acceder a cualquier forma de continuidad. La continuidad existe, sin embargo, pero tiene otro nombre: la muerte:

> Ya cuando me morí todo cambió.
>
> Bien vestido, con perla en la corbata,
> y ya exquisitamente rasurado
> quise salir, pero no había calle,
> no había nadie en la calle que no había,
> y por lo tanto nadie me esperaba.
>
> Y el Jueves duraría todo el año [45].

Cumplimiento irrisorio: la muerte ha substituido con una continuidad sin falla a la agotadora discontinuidad. Pero ya no está ahí el sujeto para vivirla. Para él, aquélla tiene el rostro de la nada y de una eterna soledad. Este comentario puede parecer exagerado al referirse a un texto que, a fin de cuentas, no hace más que explotar con humor al filón poético del absurdo. Eso sería querer ignorar lo que contiene ese absurdo de inquietante: al describir la incapacidad del sujeto de integrarse en una dialéctica objetiva, designa, indirectamente, una preocupación que otros libros posteriores manifestarán de manera más explícita: la angustia que se apodera del sujeto ante la perspectiva de la propia desaparición.

«LA NOCHE INVERSA»

En los poemas escritos por el poeta durante los últimos meses de su existencia, que se publicaron después de su muerte, es donde el tema de la alternancia de los días y las noches sufre una modificación decisiva. El tiempo continúa apareciendo en ellos en términos de destrucción y de acumulación:

> Hoy cuántas horas van cayendo
> en el pozo, en la red, en el tiempo:

[45] *Ibid.*, pág. 660.

son lentas pero no se dieron tregua,
siguen cayendo, uniéndose
primero como peces,
luego como pedradas o botellas [46].

Pero esta acumulación es, de aquí en adelante, negativa completamente: el pozo nocturno al que caen las horas es un pozo sin fondo. Aunque un breve poema del mismo libro [47] manifieste la permanencia, sin ilusión, de una espera, más que de esperanza es de paciencia de lo que se trata. «Los materiales del transcurso» como los llama Neruda en otro poema [48] de *El mar y las campanas*, recomponen, indudablemente, su unidad en medio del espacio nocturno, pero no es más que para añadirle noche a la noche y construir lo irreversible:

Allí abajo se entienden
las horas con los días,
con los meses,
con borrosos recuerdos
noches deshabitadas,
ropas, mujeres, trenes y provincias,
el tiempo se acumula
y cada hora
se disuelve en el silencio,
se desmenuza y cae
el ácido de todos los vestigios,

---

[46] «Hoy cuántas horas...» (*El mar y las campanas*, Losada, 1974, página 27).

[47]
Si cada día cae
dentro de cada noche
hay un pozo
donde la claridad está encerrada.

Hay que sentarse a la orilla
del pozo de la sombra
y pescar luz caída
con paciencia.

(«Si cada día cae...», *Ibíd.*, pág. 83.)

[48] «Desde que amaneció...», *Ibíd.*, pág. 67.

al agua negra
de la noche inversa [49].

La acumulación, que en otras ocasiones generaba la ruptura, se confunde dramáticamente con ella. Aquélla ya no es la antítesis de la destrucción sino la propia destrucción:

Hora por hora con una cuchara
cae del cielo el ácido,
y así es el hoy del día,
el día de hoy [50].

«LA FÁBRICA DE LOS DÍAS»

La perspectiva de lo irremediable no modifica sólo el horizonte nocturno. Va contagiando a la materia misma de los días, y afecta al funcionamiento general del tiempo. En *Jardín de invierno,* se encuentra un poema cuyo título basta por sí solo para subrayar su importancia: «El tiempo». A primera vista, el día se muestra en él, como ya había sucedido en el «Diurno con llave nocturna», anteriormente estudiado, como lugar donde se produce una acumulación temporal:

De muchos días se hace el día, una hora
tiene minutos atrasados que llegaron, y el día
se forma con extravagantes olvidos, con metales,
cristales, ropa que siguió en los rincones,
predicciones, mensajes que no llegaron nunca... [51].

Con todo, es extraño el pasado que aquí se ha descrito: esas cosas que se ha olvidado hacer o decir, esa ropa que se quedó en los rincones, esas predicciones que no se cumplieron, esos mensajes perdidos: todo ello nos remite a un pasado cuya característica es que no ha «acontecido» realmente. Con otras palabras, el presente, al remontarse al pasado, ha conservado

49 «Hoy cuántas horas», *Ibíd.,* pág. 27.
50 «Desde que amaneció...», *Ibíd.,* pág. 67.
51 «El tiempo» *(Jardín de invierno,* Losada, 1974, pág. 79).

un valor de futuro, pero de futuro desprovisto desde el principio de toda potencialidad que no sea negativa. Ese pasado conjugado todavía en futuro equivale, de hecho, a un futuro irrrevocablemente conjugado en pasado, y a partir de él se construirá el hoy. Una imagen que estructurará el resto del poema, intenta resumir esta génesis paradójica:

> El día es un estanque en el bosque futuro,
> esperando, poblándose de hojas, de advertencias,
> de sonidos opacos que entraron en el agua
> como piedras celestes... [52].

Ante esta comparación, se entiende mejor la extraña colección de materiales que constituían el día: el día no acumula los desechos de un presente transformado en pasado, sino un futuro que pertenece ya al pasado: las hojas que pueblan el agua del estanque son «advertencias», signos de una muerte futura. Entre un ayer que es la esencia misma de todo futuro, y un mañana que se vuelve por entero hacia el pasado, el día deja de morir y renace. No es la antítesis de la noche sino ese agua estancada entre dos fulgores, en una espera que lo coloca fuera de toda alternativa dialéctica:

> ..... A la orilla
> quedan las huellas doradas del zorro vespertino
> que, como un pequeño rey rápido, quiere la guerra.
> El día acumula en su luz briznas, murmullos:
> todo surge de pronto como una vestidura
> que es nuestra, en el fulgor acumulado
> que aguardaba y que muere por orden de la noche,
> volcándose en la sombra [53].

Nuestros días están regidos por la sombra. No es ya en la fecundidad de su intermitencia donde se preparan las breves llamaradas de la luz, sino en una aterradora «fábrica de los

---

[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.*

días»[54] situada más allá de los días y de las noches, en un tiempo más allá del tiempo al que la proximidad de la muerte ha despojado de su dialéctica.

---

[54] «Esperemos» *(El mar y las campanas,* pág. 91).

> Hay otros días que no han llegado aún,
> que están haciéndose
> como el pan, o las sillas, o el producto
> de las farmacias o de los talleres:
> hay fábricas de días que vendrán...

Capítulo IV

TEMAS DIALÉCTICOS (II): TEMA DE LA GOTA Y DE LA SEMILLA

VERSIÓN HEROICA DEL TEMA

En versión heroica es como aparece más frecuentemente, en Neruda, el tema de la semilla, y, sobre todo, en el *Canto General*. Las causas son evidentes. El *Ganto General* fue escrito en circunstancias particularmente siniestras: en el plano internacional, los días difíciles que siguieron a la Segunda Guerra Mundial; en el plano de Chile, la lucha clandestina. La época de las dictaduras es el invierno, es el tiempo de la paciencia:

Muerte, martirio, sombra, hielo,
cubren de pronto la semilla.
Y parece enterrado el pueblo.
Pero el maíz vuelve a la tierra.
Atravesaron el silencio
sus implacables manos rojas.
Desde la muerte renacemos [1].

Ocultarse bajo tierra, desaparecer para continuar la vida: es en el pueblo anónimo e innumerable en el que basa la historia su permanencia:

---

[1] «El fugitivo» XIII (*Canto General* X: «*El fugitivo*», O. C., I, página 606).

y como el trigo, el pueblo innumerable
junta raíces, acumula espigas,
y en la tormenta desencadenada
sube a la claridad del universo[2].

La clandestinidad imita la labor subterránea de la semilla. Es lo primero que ese símbolo nos trasmite. Y lo segundo es que, como la semilla, el héroe histórico acepta negarse a sí mismo desde el momento en que ello se hace condición necesaria para la victoria de las fuerzas de la vida. La noción de sacrificio está presente tras cada imagen de la semilla. La muerte del héroe fecunda el futuro. «El árbol del pueblo», que es a la Historia lo que es «el árbol de la vida» a las mitologías, se nutre de esas muertes:

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
y el viento estrella los follajes
de muchedumbre rumorosa,
hasta que cae la semilla
del pan otra vez a la tierra.
Aquí viene el árbol, el árbol
nutrido por muertos desnudos,
muertos azotados y heridos,
muertos de rostros imposibles...[3]

La semilla es símbolo de esperanza, pero de una esperanza que pretende ser algo más que un simple deseo: una certeza basada en la objetividad de las leyes dialécticas. Ante esas leyes, el tema de la semilla postula la equivalencia de las diversas manifestaciones de la vida. Permite ver la inserción del mundo histórico y del mundo natural dentro del mismo proceso material.

---

2 «Llegará el día» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*», O. C., I, página 459).

3 «*Los libertadores*» (*Canto General* IV, O. C., I. pág. 378).

No es nuestro propósito describir aquí el tema de la semilla que, por otra parte, no se limita a esta versión épica del símbolo, sino buscar el origen de ese tema y seguir la línea de su evolución.

Para ello es necesario situarlo en un conjunto temático más amplio que denominaremos el «caer», el de la caída.

TEMÁTICA DEL «CAER»

Ningún verbo permite penetrar en lo íntimo del pensamiento poético de Neruda como el verbo «caer». Este verbo está relacionado con lo que constituye la experiencia central del poeta, es decir, la experiencia temporal.

En los poemas de juventud, de *Crepusculario*, «caer» refleja el momento del ocaso:

> La tarde sobre los tejados
> cae
> y cae...[4]

> Y por la vastedad del vacío van ciegas
> las nubes de la tarde, como barcas perdidas
> que escondieran estrellas rotas en sus bodegas.

> Y la muerte del mundo cae sobre mi vida[5].

En *Veinte poemas y una canción desesperada* y en *Tentativa del hombre infinito*, el crepúsculo no tendrá esta tonalidad negativa. Indicará el final del día, por supuesto, pero será también el momento de embarcarse en el infinito nocturno. Esa es, sin duda, la razón por la que el verbo «caer» no es frecuente en esos dos libros en los que predomina la búsqueda entusiasta del infinito, aunque esté matizada, aquí y allá, de cierta melan-

[4] «La tarde sobre los tejados» *(Crepusculario,* O. C., I, pág. 60).
[5] «Tengo miedo» *(Crepusculario,* O. C., I, pág. 69).

colía. Habremos de esperar a *Residencia en la tierra* para ver que la temática del «caer» invade [6] la poesía de Neruda.

Los pétalos del tiempo caen inmensamente [7]

podemos leer en un poema de *Residencia*, «El reloj caído en el mar». Lo que cae, interminablemente, a lo largo de los poemas de *Residencia*, son, asimilados a menudo al «agua rota de la lluvia», los productos de la desintegración temporal. El verbo «caer», remite de ese modo, irremisiblemente, a la función destructora del tiempo. Pero hay que llevar el análisis más lejos. No es extraño, efectivamente, que «caer» suscite su antitético «crecer»:

... no hay nadie sino el viento, no hay nadie
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar [8].

... y crece el pelo rojo con las cornisas
como un largo lamento, mientras a lo profundo
caen llaves, relojes,
flores asimiladas al olvido [9].

... hay el agua que cae en mi cabeza,
mientras crece mi pelo,
un agua como el tiempo, un agua negra desencadenada [10].

CAER/CRECER

Se da aquí un fenómeno estrechamente relacionado con la intuición de la noción de materia, en *Residencia en la tierra*. Es como si, tras la caída, el poeta experimentase un crecimien-

6 Hemos encontrado —sin contar los equivalentes— el verbo «caer» en unos treinta poemas de las dos primeras *Residencias*.

7 «El reloj caído en el mar» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, página 249).

8 «El sur del océano» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 218).

9 «La calle destruida» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 222).

10 «Oda con un lamento» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 229).

to. A veces se confunden incluso caída y crecimiento, y es, lo sabemos, en la forma positiva del «crecer» como se manifiesta la degradación temporal. Sin embargo, la contradicción del «caer» y del «crecer» aún no ha hallado, en *Residencia*, su forma dialéctica. En ésta, muy a menudo, el tiempo engendra tiempo con una repetición que equivale a un tiempo detenido. Sólo a partir de la *Tercera Residencia* se articulan «caer» y «crecer» en una verdadera unidad contradictoria cuya «poderosa muerte», de «*Alturas de Macchu-Picchu*», será su encarnación, y el tema de la semilla, a lo largo del *Canto General*, su ilustración constante.

Henos de vuelta al punto de partida. Ese rodeo a través de la temática general del «caer» no era ocioso. ¿De qué nos ha servido? De lo que no imaginábamos, es decir: para aprender que el origen del tema de la semilla no debe buscarse, en lo que se refiere a Neruda, en las mitologías donde se le encuentra desde tiempo inmemorial [11]; que ese tema no es en él, en lo esencial, de origen telúrico, como podrían hacérnoslo creer algunos poemas de *Crepusculario*. En efecto, en nuestra opinión, es revelador comprobar que el árbol, que, por la «nocturna cohabitación de las vidas y de las muertes» [12] que realiza en las entrañas de la tierra, estaba destinado a ser el principal apoyo del tema dialéctico de la semilla, no aparece prácticamente en la poesía anterior a «Entrada a la madera», uno de los últimos poemas de la segunda *Residencia*. Es sorprendente que el árbol, elemento capital del decorado de la infancia, no aparezca de manera durable y definitiva más que al término del universo residencial. Lo que fascina al poeta, hasta la *Tercera Residencia* no es el propio árbol, sino la lluvia que lo baña y que gotea de sus ramas. Tenemos que volver a *Residencia en la tierra* para descubrir el verdadero antecedente de la semilla: la gota de agua.

---

[11] Cf. El «*Popol-Vuh*» (Raphaël Girard, Ed. Payot, París, 1954).

[12] «Lejos, muy lejos» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 600).

«EL PIANO DE LA INFANCIA»

En la conferencia titulada «Viaje por las costas del mundo», hay una confidencia biográfica cuyo interés va más allá de la anécdota.

Neruda explica en ese texto que su infancia ha estado bañada por las cuantiosas lluvias australes hasta tal punto que, durante mucho tiempo, no pudo escribir sin el rumor de la lluvia sobre el techo de la casa o sin el de las goteras. El piano que su padre ansiaba comprar jamás pisó el umbral de la casa, nos relata:

> ...pero el gran piano de las goteras duraba todo el invierno. A la primera lluvia se descubrían nuevas goteras de voz dulce que acompañaban a las viejas goteras. Mi madre repartía sus cacharros, lavatorios, jarros lecheros y otros artefactos. Cada uno daba un sonido distinto, a cada uno le llegaba del cielo tempestuoso un mensaje diferente y yo distinguía el sonido claro de un lavatorio de fierro enlozado, del opaco y amargo de un balde abollado. Esa es casi toda la música, el piano de mi infancia, y sus notas, digamos sus goteras, me han acompañado donde me ha tocado vivir, cayendo sobre mi corazón y sobre mi poesía [13].

Ese texto nos permite comprender mejor cómo la asociación entre la gota de agua y la preocupación temporal se expresa generalmente de manera sonora:

> El cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad
> pongo el oído y el tiempo como un eucaliptus
> frenéticamente canta de lado a lado
> en el que estuviera silbando un ladrón [14].

Las dos notaciones auditivas, con la prolongación de una a otra, expresan la misma experiencia del tiempo. La gota es el tiempo que se eterniza en el instante por una percepción vertiginosa del infinito. De igual modo, en *Tentativa del hombre infinito*, Neruda recurrirá a la misma imagen para definir el poema.

[13] «Viaje por las costas del mundo» (O. C., II, pág. 34).
[14] *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 115).

pobre hombre que aíslas temblando como una gota
un cuadrado de tiempo completamente inmóvil [15].

Imágenes de un tiempo en suspenso, de una eternidad buscada precisamente dentro de la fugacidad: no las citamos aquí más que a título informativo, pues el tema de la semilla no está esbozado, por razones evidentes, en *Tentativa del hombre infinito*. Lo que busca el adolescente en el infinito nocturno es justo lo contrario de meterse bajo tierra: un total y definitivo desarraigo. De las dos citas que acabamos de aducir nos quedaremos, sin embargo, con un aspecto importante: el puesto que en ellos ocupa el «sonido», que llega directamente del «piano» de las goteras de la infancia. Hallaremos de nuevo el sonido, en *Residencia en la tierra*, estrechamente ligado con el tema de la gota de agua.

«LO QUE ESTÁ LLENO, OSCURO DE PESADAS GOTAS»

La presencia del sonido en *Residencia en la tierra* queda relacionada con la experiencia temporal y con la imagen de la gota de agua. Hemos tratado, en un capítulo precedente, de «Trabajo frío», ese poema de la primera *Residencia* en el que la destrucción temporal está extrañamente representada por su antítesis: el crecimiento. La última estrofa del poema recurre al tema de la gota de agua para traducir ese tiempo que se objetiva:

Como una planta perpetua, aumenta
su delgado y pálido hilo,
mojado de gotas que caen
sin sonido, en la soledad [16].

«Sin sonido». El carácter negativo, inquietante, de la proliferación temporal se traduce en ausencia de sonido. Es un hecho significativo. El sonido en *Residencia en la tierra* no es ya

[15] *Id.*, pág. 117.
[16] «Trabajo frío» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 206).

sólo, como en *Tentativa del hombre infinito*, expresión auditiva del fenómeno temporal: se materializa, se convierte en objeto. Hallamos aquí y allá, en *Residencia*, esa referencia a un «sonido [17] primordial» generador de materia. Ese es el caso, por ejemplo, de «Un día sobresale», que describe una génesis matutina, y en el que aparece asociado una vez más al tema de la gota de agua:

De lo sonoro sale el día
de aumento y grado,
y también de violetas cortadas y cortinas,
de extensiones, de sombra recién huyendo
y gotas que del corazón del cielo
caen como sangre celeste [18].

Lo mismo sucede en un poema, generalmente considerado como uno de los de más difícil comprensión, de *Residencia en la tierra*. Se trata del primer poema del libro: «Galope muerto», que, con acierto, define el crítico argentino Saúl Yurkievich como una «tentativa de captación global de la totalidad cósmica» [19]. No retranscribiremos más que la última parte del poema, en la que está desarrollado el tema que nos interesa:

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca
húmeda?
Ese sonido ya tan largo
que cae listando de piedras los caminos,
más bien, cuando sólo una hora
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

17 El «sonido primordial» estará presente también en la producción ulterior del poeta, como atestiguan esos versos de *Las piedras de Chile:*

Entonces el sonido primordial,
la solitaria música del mundo
se congeló y cayó convertida en estrella,
en arpa, en cítara, en silencio, en piedra.
(«El arpa», O. C., II, pág. 356.)

18 «Un día sobresale» *(Residencia en la Tierra* 2, O. C., I, pág. 213).

19 Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latino-americana*, Barral Ed., Barcelona, 1973.

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuro de pesadas gotas [20].

Esas dos estrofas son en cierto modo paralelas o complementarias. La imagen del sonido que se materializa y cubre de piedras los caminos y la de los «zapallos» —esas gruesas calabazas que se encuentran en América del Sur— que, según le confesó el propio poeta a Amado Alonso, simbolizan «la materia cósmica que nace a la vida», constituyen dos respuestas a la pregunta sobre el misterio de la vida («Ahora bien, de qué está hecho... etc...»). Se observará que ese paralelismo no excluye los puntos de intersección, y en especial el sonido que ha generado esa lluvia cósmica de piedras, por escuchar la cual se estiran los zapallos. Mejor dicho: el verbo «estirar» parece suscitado por el verbo «crecer», en la estrofa precedente, al igual que «las pesadas gotas» parecen anunciadas por el verbo «caer». Son esos dos verbos caer-crecer, de los que ya hemos dicho cómo representaban lo íntimo del pensamiento poético de Neruda, los que van a permitirnos apreciar todas las implicaciones temáticas de la imagen final. Examinemos esta imagen más de cerca. Las calabazas se estiran para escuchar el «sonido primordial» mencionado en la estrofa precedente y nacen de ese estirón. Pero lo que, de hecho, escuchan es el rumor de su propio crecimiento. De lo que se deduce la idea, aparentemente absurda por su tautología (que se encuentra en la base de la anomalía sintáctica destacada con frecuencia por los investigadores), de que esas calabazas nacen del rumor de su propio crecimiento, del ruido que hacen al caer las «gotas» de materia de las que se componen. La caída de la gota, por medio del sonido que produce, engendra la planta. Así es como la temática del «caer» o del «crecer» permite descubrir, tras la gota de agua, la semi-

[20] «Galope muerto» *(Residencia en la Tierra* 1, O. C., I, pág. 174).

lla. En conclusión: la intención de Neruda consistía en expresar la génesis de la materia a partir de sí misma. Ahora bien, es de modo no dialéctico como él ha expresado esa idea dialéctica: produciendo el sonido y producida por el sonido simultáneamente, la gota de agua de «Galope muerto» resume de manera confusa un ciclo que más tarde será el de la reproducción de la semilla.

«Estirando sus plantas conmovedoras»: más que a una verdadera génesis de la materia, es a un difícil tenderse hacia el ser a lo que asistimos en *Residencia en la tierra*, a un doloroso esfuerzo de las cosas para llegar al ser desde el fondo mismo de la destrucción temporal. Los dos grandes poemas eróticos de *Residencia en la tierra*: «Material nupcial» y «Agua sexual» son también representativos de ese movimiento hacia el ser, que no ha hallado su dialéctica y que parece condenado a ver fallido constantemente su cumplimiento.

UNA DIALÉCTICA ABORTADA

En esos dos poemas volvemos a encontrar, nos atreveremos a decir, las mismas gotas que en la estrofa final de «Galope muerto»: pesadas, opacas, han perdido la pura transparencia temporal que tenían en *Tentativa del hombre infinito* y se han espesado, a medio camino entre un tiempo abstracto y la materia objetiva. El acto erótico tal como está descrito en «Material nupcial» (y generalmente en las tres *Residencias*) tiene la particularidad de presentar desde la perspectiva de la negación destructora el acto positivo por excelencia: la procreación. Es, a la inversa, el mismo fenómeno que observábamos antes en «Trabajo frío», donde la degradación temporal se disfrazaba de crecimiento. Imágenes de la semilla procreadora, las gotas de «negra materia», de «agua gruesa» que aparecen al final de «Material nupcial» encubren curiosamente una amenaza para la mujer que el poeta imagina en su sueño:

> Debe correr durmiendo por caminos de piel
> en un país de goma cenicienta y ceniza,

luchando con cuchillos, y sábanas, y hormigas,
y con ojos que caen en ella como muertos,
y con gotas de negra materia resbalando
como pescados ciegos o balas de agua gruesa [21].

Como lo sugiere el epíteto «ciego», esas gotas están animadas por un movimiento que no culmina. Su «resbalar» se asemeja al estirón de las calabazas de hace un instante: no se ve su fin. Se eterniza como esta lluvia austral que continúa cayendo en los recuerdos de la infancia, y a la que se refieren inconscientemente esas «balas de agua gruesa», como, también, los «goterones», las gruesas gotas de lluvia que caen en «Agua sexual».

En «Agua sexual», la lluvia invade el poema. Sus pesadas gotas son aquí la imagen de una materia que de algún modo no logra producirse a sí misma y que se exaspera hasta volverse amenazadora:

Rodando a goterones solos,
a gotas como dientes,
a espesos goterones de mermelada y sangre,
rodando a goterones
cae el agua,
como una espada en gotas,
como un desgarrador río de vidrio,
cae mordiendo,
golpeando el eje de la simetría, pegando en las costuras del alma,
rompiendo cosas abandonadas, empapando lo oscuro [22].

La lluvia se ha espesado convirtiendo en semilla su propia fecundidad, pero esta semilla corre hacia el vacío, hacia un «océano sin agua»:

Solamente es un soplo, más húmedo que el llanto,
un líquido, un sudor, un aceite sin nombre,
un movimiento agudo,

---

21 «Material nupcial» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 231).
22 «Agua sexual» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 231).

haciéndose, espesándose,
cae el agua,
a goterones lentos,
hacia su mar, hacia su seco océano,
hacia su ola sin agua [23].

Es como si la fecundidad de la lluvia se hallase esterilizada por la reducción del movimiento a una sola dimensión: el «caer» interminable, sin crecimiento a cambio. La génesis material, cuyo testimonio parecía querer ser la opacidad de las gotas, se hunde en ese tiempo detenido del que, más arriba, ya hemos dicho cuán característico era de *Residencia en la tierra,* y que, de hecho, no es nada más que un movimiento dialéctico abortado. La gota de agua en «Galope muerto», «Material nupcial», «Agua sexual», es el fragmento del tiempo que se eterniza en su caída sin convertirse jamás en semilla. Para ser, le falta a esta «negra materia», que interminablemente cae la dimensión de un «crecer», un crecimiento. Pero, sin embargo, ese «crecer» está latente en el espesor característico de las gotas. Una dimensión temporal de signo positivo intenta expresarse a través de su opacidad. La «semilla» está en la gota de agua. Pero habrá de esperar a la tercera *Residencia* y «Naciendo en los bosques» para encontrar la dialéctica que la libere.

EL TEMA EN MUTACIÓN

No hay nada extraño en que sea a los bosques, aquellos en los que, bajo la lluvia de Temuco, había nacido, adonde el tema de la gota de agua regresa para efectuar su mutación. «Naciendo en los bosques» es un texto en el que el universo residencial se abre a la historia. Es asimismo el texto en que la gota de agua se vuelve semilla. Apertura al mundo de los hombres, rechazo de un pasado de agonías y de soledad: en realidad, la angustia no ha abandonado totalmente la voz de quien exorciza sus fantasmas:

[23] *Ibíd.*, págs. 231-232.

Yo no soy hermano del utensilio llevado en la marea
como en una cuna de nácar combatido:
no tiemblo en la comarca de los agonizantes despojos,
no despierto en el golpe de las tinieblas asustadas
por el ronco pecíolo de la campana repentina,
no puede ser, no soy el pasajero
bajo cuyos zapatos los últimos reductos del viento palidecen
y rígidas retornan las olas del tiempo a morir [24].

Ese rechazo del tiempo negativo basa su eficacia en algo distinto de un simple exorcismo de las sombras. Supone la aceptación de la dimensión temporal complementaria de la caída: el crecimiento.

... con mi mano rodeo la nueva sombra del ala que crece:
la raíz y la pluma que mañana formarán la espesura [25].

Entonces es cuando aparece, por última vez, la gota de agua:

Nunca declina, ni junto al balcón de manos de hierro,
ni en el invierno marítimo de los abandonados, ni en mi paso
tardío
el crecimiento inmenso de la gota, ni el párpado que quiere
ser abierto:
porque para nacer he nacido, para encerrar el paso
de cuanto se aproxima, de cuanto a mi pecho golpea como
un nuevo corazón tembloroso [26].

La gota de agua que contenía dentro de sí, en estado latente, esa noción de crecimiento, la ha explicitado. Se ha convertido en su propio símbolo. La humedad corrosiva del invierno, la herrumbre que recubre el balcón, el sentimiento que de su propia fugacidad pudiese tener el poeta, todo ello es impotente contra ese movimiento impetuoso e infinito del ser hacia la vida. Temblorosa (como el nuevo corazón que descubre tener

24 «Naciendo en los bosques» *(Tercera Residencia,* O. C., I, pág. 262).
25 *Ibíd.*, pág. 263.
26 *Ibíd.*

el poeta), precaria, pero grávida de crecimiento infinito, la gota de agua ha desarrollado todas sus contradicciones. Ha llegado al término de la trayectoria que, irresistiblemente, le conducía a sembrar la semilla. El último verso del poema confirmará —recordando discretamente, por medio de la imagen de la «lágrima», los dolorosos avatares— esa decisiva metamorfosis:

> ... y apartando la tierra
> en un río de espigas llega el sol a mi boca
> como una vieja lágrima enterrada que vuelve a ser semilla [27].

EPÍLOGO: LA GOTA DE SANGRE QUE ES UNA SEMILLA

A esta historia de la gota de agua que se convierte en semilla, hay que añadir un epílogo.

Después de la *Tercera Residencia*, el «Canto General» substituye al canto personal. Ya no son las lágrimas de un hombre, sino la sangre de los héroes lo que fecunda el suelo de la historia. La muerte de Toqui Caupolicán no se sitúa en la zona de los dolores subjetivos sino en aquella objetiva, donde se realizan los fenómenos naturales:

> No era el dolor, la mordedura
> del volcán abierto en las vísceras,
> era sólo un sueño del bosque,
> el árbol que se desangraba [28].

Caupolicán, tanto en la vida como en la muerte, es árbol, y el pueblo chileno ese bosque donde la muerte es promesa de vida, donde la gota de sangre equivale a la semilla:

> En las entrañas de mi patria
> entraba la punta asesina
> hiriendo las tierras sagradas.
> La sangre quemante caía

[27] *Ibíd.*

[28] «El empalado» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*», O. C., I, página 389).

de silencio en silencio, abajo,
hacia donde está la semilla
esperando la primavera.

Más hondo caía esta sangre.

Hacia las raíces caía.

Hacia los muertos caía.
Hacia los que iban a nacer [29].

El que nace, en el poema siguiente, de la historia fecundada se llama Lautaro:

La sangre toca un corredor de cuarzo.
Así nace Lautaro de la tierra.
La piedra crece donde cae la gota [30].

No está de más recordar que Lautaro había muerto hacía un año cuando, en 1558, Caupolicán murió en el tormento. Esa libertad que se toma el poema con la cronología no altera, sino que refuerza la verdad. El tema de la gota y la semilla, en todo caso, confirma así su carácter ejemplar, al substituir la música líquida del «piano de la infancia» por los potentes acordes de la orquesta de la historia.

---

[29] *Ibid.*

[30] «Lautaro (1550)» *(Canto General* IV: *«Los libertadores»*, O. C., I, página 389).

TERCERA PARTE

EL POETA Y LA HISTORIA

Preámbulo

«LA SECRETA BOCA DEL TIEMPO»

UN REVOLUCIONARIO Y DOS CONQUISTADORES

Hay en la *Oda a Lenin,* escrita con ocasión del cuarenta aniversario de la Revolución de Octubre, un pasaje sorprendente en el que Neruda elige, para evocar al gran hombre de acción, uno de los escasos períodos de aparente inactividad de su existencia:

> Me gusta ver a Lenin pescando en la transparencia
> del lago Razliv, y aquellas aguas son
> como un pequeño espejo perdido entre la hierba
> del vasto Norte frío y plateado:
> soledades aquellas, hurañas soledades,
> plantas martirizadas por la noche y la nieve,
> el ártico silbido del viento en su cabaña.
> Me gusta verlo allí solitario escuchando
> el aguacero, el tembloroso vuelo
> de las tórtolas,
> la intensa pulsación del bosque puro.
> Lenin atento al bosque y a la vida,
> escuchando los pasos del viento y de la historia
> en la solemnidad de la naturaleza [1].

---

[1] «Oda a Lenin» *(Navegaciones y regresos,* O. C., II, pág. 237).

En la estrofa que precede a ésta, rogaba que no se confundiera a Lenin con un «frío ingeniero». Esta va más lejos, quizá sin que el propio poeta sea consciente de ello. Su manera de representar a Lenin sitúa el cuadro más allá del retrato o del simple elogio político. Nos recuerda algo el modo como a veces se representa a sí mismo el poeta: en una actitud contemplativa sin duda, pero que está bajo el peso de una Historia que tal actitud no interrumpe más que en apariencia. Ocurre así, especialmente, en *La espada encendida* que estudiaremos en otro momento. Y también en ese poema del *Memorial de Isla Negra* titulado «Revoluciones» que, tras haber evocado los siniestros años de la posguerra, representa al poeta a la escucha de las pulsaciones del mundo natural:

Nada pasaba o nada parecía
pasar:
tal vez el agua que iba
resbalando en sí misma,
cantando
desde la transparencia:
la selva lo rodeaba
con su color de hierro:
allí era el punto puro,
el grado más azul, el centro inmóvil
del planeta
y él allí con su lira,
entre las peñas
y el agua
rumorosa,
y nada transcurría
sino el ancho silencio,
el pulso, el poderío
de la naturaleza
y sin embargo
a un grave amor estaba destinado [2].

[2] «Revoluciones» (*Memorial de Isla Negra* III: *«El Fuego cruel»*, *O. C.*, II, pág. 572).

Es pasmosa la semejanza entre esta imagen del poeta militante y la de un Lenin «nerudizado» en cierto modo. Esta actitud poética que Neruda le ha prestado a Lenin crea, entre el personaje histórico y el mundo natural, unos lazos muy característicos de la manera que tiene Neruda de enfocar la historia. El pasaje de la «Oda a Lenin» que hemos reproducido, nos da, a la inversa, la imagen de las particulares relaciones que mantiene el poeta con la realidad histórica.

Igualmente significativo respecto a esas relaciones es el tratamiento nerudiano que se les da a algunas figuras históricas del *Canto General.* Por ejemplo, Balboa y Ercilla. Al conquistador de la América central, le dedica Neruda dos poemas contradictorios. En uno, «La cabeza en el palo» [3], el poeta cubre de vergüenza al «leoncico de belfo sangriento» y sus criminales hazañas. En el otro, rinde homenaje al hombre que descubrió el Pacífico. Al leer el «Homenaje a Balboa» no podemos dudar: pues tanto como ese retrato de Lenin atento al silencio de los bosques, tiene de Neruda ese español que fue «el primer novio de la oceánica dulzura». Puede parecer paradójico decir que la cita de Vasco Núñez de Balboa con el Pacífico repite la cotidiana del poeta, en Isla Negra, con el Océano. Sin embargo, la misma fascinación es, la misma «posesión». Son las mismas nupcias:

> Por tus ojos entró como un galope
> de azahares el olor oscuro
> de la robada majestad marina,
> cayó en tu sangre una aurora arrogante
> hasta poblarte el alma, poseído! [4]

Lo importante es advertir que esas nupcias oceánicas van acompañadas por una revelación:

> Cuando volviste a las hurañas tierras,
> sonámbulo del mar, capitán verde,

[3] «La cabeza en el palo» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, pág. 355).

[4] «Homenaje a Balboa» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, pág. 357).

eras un muerto que esperaba
la tierra para recibir tus huesos [5].

Aún empapado por las profundidades,
vestido de fulgor y desposado
por la mayor espuma, te traían
a las orillas de otro mar: la muerte [6].

En contacto con el Océano, la existencia del conquistador se ha perpetuado como destino histórico.

Ercilla es otro conquistador, mas al igual que el Océano había «poseído» el alma de Balboa, la naturaleza virgen del extremo sur chileno conquista al conquistador:

Piedras de Arauco y desatadas rosas
fluviales, territorios de raíces,
se encuentran con el hombre que ha llegado de España.
Invaden su armadura con gigantesco liquen.
Atropellan su espada las sombras del helecho.
La yedra original pone manos azules
en el recién llegado silencio del planeta [7].

El tema del «conquistador conquistado» se halla en el polo opuesto de aquel que el poeta había desarrollado en otro poema de la misma parte del *Canto General*, «Duerme un soldado» [8], es decir: la impotencia final de la naturaleza americana para resistirse a la violación de que es objeto. El «gran dios de plumas», el ídolo que reina en lo profundo de la selva no lograba movilizar las fuerzas del mundo material contra el soldado español dormido a sus pies. Si no sucede lo mismo con Ercilla, es porque no es un soldado corriente. Es poeta y, por ser poeta, será conquistado por la naturaleza araucana, cercado, invadido. No ha de extrañarnos, pues, que intervenga Neruda en primera persona. Ese paisaje que hace deponer las armas

[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, pág. 358.
[7] «Ercilla» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, pág. 371).
[8] «Duerme un soldado» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, pág. 358).

al conquistador es el de la infancia del autor del *Canto General:*

> Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
> de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros
> y un trueno en el follaje [9].

Para Neruda, el poeta, es, por definición, un ser sometido a lo real. Toda poesía supone esta derrota consentida:

> Deja, deja tu huella
> de águila rubia, destroza
> tu mejilla contra el maíz salvaje... [10]

La «sonoridad», el canto tienen ese precio. Por lo tanto, sus relaciones de poeta con la realidad histórica son las que convertirán a Ercilla en ese hombre contradictorio: el actor de una empresa, cuyos límites mostrará su canto resonante de todos los ecos de la naturaleza araucana. Su condición de poeta es la que le permitirá alcanzar esa verdad que bien se debe llamar histórica: las razones de la resistencia araucana:

> Sonoro, sólo tú no beberás la copa
> de sangre, sonoro, sólo al rápido
> fulgor de ti nacido
> llegará la secreta boca del tiempo en vano
> para decirte: en vano.
> En vano, en vano
> sangre por los ramajes de cristal salpicado,
> en vano por las noches del puma
> el desafiante paso del soldado [11].

La «sonoridad» del canto se ha ido encarnando progresiva —y musicalmente— en el «en vano» que toma la antorcha, por decirlo así, y la releva para traducir la idea de una revelación del sentido de la Historia a través del canto: en efecto, es una

---

[9] «Ercilla» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, página 372).

[10] *Ibíd.*

[11] *Ibíd.*

epopeya lo que «la secreta boca del tiempo» ha elegido como medio para expresar lo vano de la conquista a la que entregó su brazo el poeta. En cuanto al poema de Neruda, recordemos que se iniciaba con el silencio virgen de la selva araucana. Se cierra con el mismo silencio: la columna de soldados que se aleja al final del poema habrá turbado sólo pasajeramente el silencio secular:

> Todo vuelve al silencio coronado de plumas
> en donde un rey remoto devora enredaderas [12].

Todo retorna a ese silencio vegetal, a esa permanencia material del ser americano. Paréntesis sangriento en la historia americana, la conquista fue incapaz de detener su curso.

POESÍA E HISTORIA

Los ejemplos precedentes permiten situar mejor el problema de una poesía que pretende estar estrechamente ligada a la Historia sin aspirar, sin embargo, a substituir al historiador o a rivalizar con él; una poesía que no niega que haya vías científicas para el conocimiento de la realidad histórica, pero que se propone establecer con esta realidad relaciones no de carácter opuesto, sino diferente. Este problema es causa de gran número de malentendidos sobre la poesía de Neruda. Enfocar las relaciones entre historia y poesía en términos de exclusión o asimilación es, inevitablemente, meterlas en un callejón sin salida, y eso a partir de una determinada definición de la historia y de la poesía. Pero no todos son malentendidos propiamente dichos: revisten un contenido ideológico concreto. Algunos fingen confundir a Neruda con el historiador marxista que no es, para desacreditar al poeta materialista que es. Desde 1936, Neruda escribe según una concepción materialista de la Historia, y señalar la presencia, en la obra del poeta, de elementos que pertenecen al materialismo histórico es necesario

[12] *Ibíd.*

frente a una crítica dispuesta con demasiada frecuencia a silenciarlos. Pero quedarse sólo en este inventario, sería una concesión a la confusión que la misma crítica mantiene entre ciencia y poesía. Sería, sobre todo, renunciar a definir una práctica materialista de la poesía en sus modalidades específicas. Más que proceder a una confrontación exhaustiva de la poesía de Neruda con una ciencia materialista de la historia, procuraremos poner de manifiesto esas modalidades en el capítulo siguiente. Dentro de la misma perspectiva, nuestro propósito no será explorar la totalidad del campo histórico que abarca la obra de Neruda, sino mostrar el sentido general de la reflexión nerudiana sobre la historia.

Lo haremos a partir de tres lecciones decisivas que recibe el poeta entre 1936 y 1946: la de su propio pasado, en «*Alturas de Macchu Picchu*», la de la guerra de España, en «*España en el corazón*», y la de la experiencia directa de la realidad obrera que vive en «Hacia Recabarren» y «*Flores de Punitaqui*».

Capítulo I

LA MEDITACION ACERCA DE LAS RUINAS

I. «ALTURAS DE MACCHU PICCHU» O LA GÉNESIS INTERNA DE LA CONCIENCIA HISTÓRICA

LA CONDICIÓN HUMANA

Al final del segundo canto es donde se plantea el problema central de «*Alturas de Macchu Picchu*»:

> ¿Qué era el hombre? En qué parte de su conversación abierta
> entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movimientos metálicos
> vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida? [13].

Esa pregunta es el resultado de una antítesis que domina todo ese segundo canto y que opone la serena continuidad ostentada por el mundo natural a la discontinuidad, y la angustia que caracteriza al hombre en tanto que individuo. Es preciso citar la primera estrofa que resume con claridad esta violenta oposición:

> Si la flor a la flor entrega el alto germen
> y la roca mantiene su flor diseminada
> en su golpeado traje de diamante y arena,

[13] «*Alturas de Macchu Picchu*» II (*Canto General* II, O. C., I, pág. 337).

el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos.
Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida,
como una barajada cantidad, queda el alma:
cuarzo y desvelo, lágrimas en el océano
como estanques de frío: pero aún
mátala y agonízala con papel y con odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana, desgárrala
entre las vestiduras hostiles del alambre [14].

El mundo natural es el de una permanencia fundada en el movimiento. Volveremos más tarde a esta idea que aquí se materializa por la simple repetición de la palabra «flor», que, remitiendo sucesivamente al dinamismo del germen y a la compacidad de la piedra para oponerlas y unirlas a la vez, sirve de eje a esta dialéctica. Mediante la introducción de la palabra «pétalo» se produce la transición del mundo natural al, fragmentario, del individuo. El alma es ese pétalo de vida que el hombre recibe de la naturaleza, ese «pétalo de la luz» [15] que del océano hereda. De esta última imagen surge otra que se extenderá hasta el final del pasaje: la del pez, la del alma-pez agonizante fuera del océano material del que ha querido alejarse. Ese alma que el hombre «agoniza». La forma transitiva subraya una responsabilidad que erige como rechazo su incapacidad de superar sus límites individuales; el hombre se vuelve no sólo el actor sino el autor de su propia agonía. Teje su angustia sumando a su alienación temporal una alienación social fugazmente sugerida por los tres últimos versos. Añade, a las limitaciones naturales impuestas a su vida, las de la rutina, de la burocracia, de la propiedad: todo cuanto asfixia, aplasta, mutila. En conclusión, para defender esas ridículas fronteras, inventa la violencia tan maravillosamente ausente de los espectáculos del mundo natural:

---

14 *Ibíd.*
15 *Ibíd.*

> ... quién guarda sin puñal (como las encarnadas
> amapolas su sangre)?... [16].

Esa dimensión social no constituye lo esencial de la evocación de la condición humana que enmarca la toma de conciencia de *«Alturas de Macchu Pichu»*. De hecho, los diferentes aspectos de la alienación desembocan en una única obsesión: la muerte, que constituye el tema del tercero y el cuarto canto.

Cuestionando la existencia de los hombres, el poeta, no ha logrado hallar sentido a la vida. En busca del «eterno filón insondable», no ha podido aprehender más que un «racimo de caras o máscaras»: por todas partes la fragmentación de los seres, por todas su dispersión en una polvareda de individuos solitarios y angustiados. Es entonces cuando se vuelve el poeta hacia la muerte para cuestionarla a su vez: ella, al menos, es el sino común para todos los hombres. Quizá en ella encuentren esta unidad que está ausente de sus vidas. El tercer canto se referirá discretamente al viejo tópico de la muerte igualadora de los destinos, que somete a una misma ley a hombres de diferentes profesiones y condiciones:

> y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,
> el ganadero, el hijo de los puertos, o el capitán oscuro del
> arado
> o el roedor de las calles espesas:
> todos desfallecieron... [17]

Esa muerte es realmente el sino de todos. Sólo que, en lugar de ser ella quien los une, es ella quien los separa. ¿No es el miedo a la muerte lo que hace que se sumerja el individuo en sus propios límites? La muerte de los hombres es fragmentaria: tantas muertes como días hay en cada vida, tantas muertes como hombres viven a la espera de su «muerte cotidiana»:

> Y no una muerte, sino muchas muertes llegaban a cada uno:
> cada día era una muerte pequeña, polvo, gusano, lámpara

---

[16] *Ibíd.*

[17] *Id.*, III, pág. 337.

que se apaga en el lodo del suburbio, una pequeña muerte de
alas gruesas
entraba en cada hombre como una corta lanza [18].

Tanto en ese canto III como en el canto V, el poeta multiplica las imágenes de lo ínfimo, de lo sutil, de la nada. Pues esta muerte no se compone sino de inexistencia, no conoce definición sino negativa:

era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:
un átomo del pecho que no vino al combate
o el áspero rocío que no cayó en la frente.
Era lo que no pudo renacer... [19]

De ese modo, a la pregunta del poeta, la muerte de los hombres no habrá respondido más que con el vacío mismo de su vida:

... y no encontré en la herida sino una racha fría
que entraba por los vagos intersticios del alma [20].

Es, pues, un cuadro extraordinariamente sombrío el que pinta Neruda en esos primeros cantos de «*Alturas de Macchu Picchu*». Reducido a las dimensiones del individuo, el hombre está volatilizado por su muerte, y la propia muerte, como volatilizada por lo individual. Se objetará que la alienación humana tiene otras causas. No cabe duda de ello: en otros poemas del *Canto General* —«Hacia Recabarren», «Flores de Punitaqui»—, Neruda sabrá ponerlas de manifiesto. El punto de vista metafísico que adopta en esas primeras páginas de «*Alturas de Macchu Picchu*» se justifica por el hecho de que se integra en un recuento: el que hace el Neruda de 1948 de su pasado de hombre y de poeta, y que deberemos estudiar de aquí en adelante.

---

18 *Ibid.*
19 *Id.*, V, pág. 339.
20 *Ibid.*

«RESIDENCIA»: UN BALANCE CONTRADICTORIO

El primer canto de «*Alturas de Macchu Picchu*» está constituido por un autorretrato que, en su parte inicial, ofrece una imagen del poeta como ser sometido a la alienación general de la que hablábamos antes. Esta sumisión apenas se matiza con una actitud característica del poeta de *Residencia:* la del testigo, con todo lo que supone de marginalidad, de distanciamiento:

> Del aire al aire, como una red vacía,
> iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,
> en el advenimiento del otoño la moneda extendida
> de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
> lo que el más grande amor, como dentro de un guante
> que cae, nos entrega como una larga luna [21].

«Del aire al aire...»: ningún contacto con lo real para el individuo, el solitario. Su vida es esa red cuyas mallas no podrían retener más que el vacío de una existencia abocada a lo fugaz y al vagabundeo. La doble correlación que hace que resulte complicada la estructura de la estrofa no tiene otro fin que subrayar la inútil sucesión de las horas y las estaciones: apenas llegados el otoño y su ridícula moneda, ya es preciso despedirlos: apenas llegada la primavera de las espigas y el amor (amor-espera, amor insatisfecho difícilmente expresado por la paráfrasis) y ya nos abandona. «Llegando» y «despidiendo»: dos verbos que se confuden en el tiempo del individuo que no percibe la vida más que desde la perspectiva de lo discontinuo. El autorretrato se interrumpe por un instante y abre un paréntesis que desarrolla el tema del amor insinuado al final de la estrofa. Después, la tercera estrofa lo reanuda, pero dándole un tratamiento, sin transición, en un sentido diametralmente opuesto a primera vista.

> Alguien que me esperó entre los violines
> encontró un mundo como una torre enterrada

[21] *Id.*, I, pág. 335.

hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre [22].

Lo que en la primera estrofa era un vagabundeo superficial, un viaje a través del vacío, se ha convertido en «hundimiento». Ese segundo retrato, pues, contradice el primero. Pero es su consecuencia, sin embargo. Es como si, por huir de una existencia en la que se sentía presa de la inestabilidad temporal, el poeta hubiera elegido perderse en el mundo elemental. En el cuarto canto, justificará con mayor claridad ese comportamiento:

No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuestas (la muerte de mil hojas),
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo:
quise nadar en las más anchas vidas,
en las más sueltas desembocaduras [23].

En *Residencia en la Tierra*, «Entrada a la madera», por ejemplo, representaba eso: una exploración del mundo material motivada, y sustentada, por la angustia metafísica, pero que implicaba un rechazo de las falsas soluciones propuestas por la poesía tradicional. Por eso el recuento que Neruda hace de su pasado poético no es puramente negativo. Basta parafrasear esta ter-

[22] *Ibíd.* Es una interpretación sensiblemente diferente de ese texto y de los primeros cantos de «*Alturas de Macchu Picchu*» la que propone el chileno Cedomil Goic en su interesante estudio: «*Alturas de Macchu Picchu*: La torre y el abismo» (*Anales de la Universidad de Chile*, «Estudios sobre Pablo Neruda», año CXXIX, n.os 157-160, enero-diciembre 1971). La divergencia proviene del carácter de balance que nosotros atribuimos a esas primeras páginas del poema. Hecho ese balance, nos parece indispensable una nueva lectura, a través de «*Alturas de Macchu Picchu*», de los poemas de *Residencia en la tierra*, libro al que Goic nunca hace referencia.

[23] *Id.*, IV, pág. 338.

cera estrofa del primer canto que citábamos más arriba: quien —ese «alguien» que tiene un simple valor de indefinido— al leer *Residencia* creía que iba a hallarse ante un poeta liviano, descubre un hombre absorto en la contemplación del mundo material y, en una actitud que es la del partero y del retorno a las raíces a la vez, que hunde la mano «en lo más genital de lo terrestre». Parece que la soledad haya de ser el tributo de esa poesía de las profundidades. «Un mundo como una torre enterrada»: torre enterrada, torre invertida, esta torre tiene, sin embargo, algo de torre de marfil en la medida en que el hombre está como excluido de ese mundo de la continuidad material. Un mundo sin el hombre: vana suposición. Huir de la condición humana en el mundo de los objetos: tentativa imposible que sólo podía conducir a un callejón sin salida. El viaje al centro de las cosas termina por un inevitable regreso a la tierra de los hombres y a su fugaz primavera:

> ... puse la frente entre las olas profundas,
> descendí como gota en la paz sulfúrica,
> y, como un ciego, regresé al jazmín
> de la gastada primavera humana [24].

EL CALLEJÓN SIN SALIDA Y EL CAMINO

Es contradictorio el balance que hace Neruda al final de *Residencia en la tierra*. Es testigo dolorido de la fragmentación de las existencias humanas, al que todos sus esfuerzos por negarla han llevado a la peor de las soledades. Pero ha vivido dos experiencias decisivas. Por una parte, ha comparado sus límites individuales con lo ilimitado del mundo objetivo. Por otra, aun en medio de la soledad, ha compartido, ha bebido hasta las heces esa «copa negra de la desdicha» que los hombres beben estremecidos. Ha ido hasta el fondo de las contradicciones:

---

[24] *Id.*, I, pág. 335.

... y cuando poco a poco el hombre fue negándome
y fue cerrando paso y puerta para que no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia herida,
entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte [25].

Había que explorar hasta el final el callejón sin salida para que se convirtiera en camino. Era necesaria, en el último verso de ese cuarto canto, esa muerte del individuo para el mundo y para sí mismo, con objeto de que fuese posible el nacimiento del hombre a la historia. El punto más bajo de la caída es, igualmente, ese donde se inicia, en el sexto canto, la ascensión:

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu [26].

Al terminar la ascensión se produce la superación dialéctica. Las ruinas del Macchu Picchu son su espléndido marco espacial. Lo son por el extraño concepto que engendran o que encarnan: «la poderosa muerte».

LAS RUINAS, ESCENARIO DE LA SUPERACIÓN DIALÉCTICA

Para comprender qué importancia tiene ese concepto en «*Alturas de Macchu Picchu*», hay que dirigirse al séptimo canto. La ascensión del poeta, iniciada en el canto anterior, se interrumpe entonces. Pero cuando se reanuda, en el octavo canto, se habrá extendido a la conciencia americana en su totalidad:

Sube conmigo, amor americano [27].

[25] *Id.*, IV, pág. 338.
[26] *Id.*, VI, pág. 339.
[27] *Id.*, VIII, pág. 341.

Algo decisivo se ha producido, pues, en el séptimo canto: concretamente, el descubrimiento de ese otro tipo de muerte que es «la poderosa muerte». Esa muerte puede definirse, en primer lugar por oposición a «la muerte pequeña».

> Era lo que no pudo renacer... [28],

había dicho de esta última el poeta. Recordamos también la imagen mediante la que la evocaba al principio del tercer canto:

> El ser como el maíz se desgrana en el inacabable granero
> de los hechos perdidos... [29].

En esa espera desilusionada que expresaba el encabalgamiento se sugería otra versión posible del desgranamiento del ser, una versión positiva, opuesta a la de lo estéril de las muertes individuales. La imagen de la semilla [30] es una buena introducción a la «poderosa muerte» tal como la describe el séptimo canto: este último está enteramente construido a partir de un doble movimiento que nos recuerda sin duda el ciclo de la planta y la semilla. El tema de la caída impera en toda la primera mitad del canto, conjugándose con el de la fragmentación indicada por el procedimiento de la enumeración caótica y la abundancia de los plurales:

> Ya no sois, manos de araña, débiles
> hebras, tela enmarañada:
> cuanto fuiste cayó: costumbres, sílabas
> raídas, máscaras de luz deslumbradora [31].

En la mitad del poema, ese movimiento descendente se articula vigorosamente con un movimiento de sentido opuesto en el que se expresan una permanencia y una unidad:

---

[28] *Id.*, V, pág. 339.
[29] *Id.*, III, pág. 337.
[30] (Cf. 2.ª parte de esta obra, cap. IV).
[31] «*Alturas de Macchu Picchu*» VII (O. C., I, pág. 341).

> Pero una permanencia de piedra y de palabra:
> la ciudad como un vaso se levantó en las manos
> de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
> de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
> de pétalos de piedra; la rosa permanente, la morada:
> este arrecife andino de colonias glaciales [32].

La última estrofa reunirá en una sola frase, en un único movimiento contradictorio, esos dos movimientos opuestos para manifestar la significación de las ruinas: simbolizan una muerte, pero una muerte que se ha transformado en su término contrario. La muerte que reinaba en los primeros cantos del poema está aquí negada y aceptada, negada e integrada en un nivel superior donde llega a ser

> ... la verdadera, la más abrasadora
> muerte... [33]

donde se convierte en vehículo transmisor de la toma de conciencia histórica: los plurales ya no expresan la fragmentación estéril de los individuos y producen la colectividad que los perpetúa.

Presenciamos, en esta segunda parte del proceso dialéctico, un descubrimiento que podría calificarse de abstracto, en el sentido propio del término, del hombre como especie histórica: efectivamente, con esta abstracción, con esta negación de sí mismos como individuos que las ruinas representan, es como los hombres de Macchu Picchu han afirmado su unidad dentro de una historia. Antes de abordar la tercera fase, la de la reintroducción del hombre concreto, analizaremos dos textos que no pertenecen a «*Alturas de Macchu Picchu*», que son también reflexiones acerca de los vestigios del pasado. Si hemos escogido analizarlos en este apartado, es porque, a diferencia de «*Alturas de Macchu Picchu*», se quedan en lo que hemos llamado segunda parte del proceso: las estatuas megalíticas de la Isla de Pascua,

---

[32] *Ibid.*
[33] *Id.*, pág. 340.

al igual que las ruinas del Partenón, son lugares donde el hombre afirma su presencia en la historia mediante una ausencia de la vida.

II. PARÉNTESIS: OTROS VESTIGIOS, IDÉNTICA LECCIÓN

El viaje que Neruda hizo a la Isla de Pascua es muy posterior a los poemas que le dedica en el *Canto General*. Sólo hacemos este comentario para subrayar que la importancia del hecho biográfico es relativa. ¿Es exagerado pensar que la excursión a Macchu Picchu no representa el papel principal en la génesis de «*Alturas de Macchu Picchu*»? Los vestigios —ruinas o estatuas— no producen el pensamiento poético, sino más bien lo contrario: la meditación poética interpreta libremente, reinventa y al final se apropia de las obras del pasado. Desde Macchu Picchu a la Isla de Pascua se extiende la misma reflexión.

RAPA NUI O EL DESEO DE ETERNIDAD

Las estatuas de la Isla de Pascua no constituyen para Neruda un mensaje cualquiera que sus escultores hubiesen intentado hacernos llegar a través del tiempo:

> Tú me preguntarás si la estatua en que tantas
> uñas y manos, brazos oscuros fui gastando,
> te reserva una sílaba del cráter, un aroma
> antiguo, preservado por un signo de lava?
>
> No es así, las estatuas son lo que fuimos... [34]

Las estatuas no son testimonio de nada más que de la pura voluntad de perdurar. Realizan un deseo de eternidad que es preciso ver qué significa. Neruda tiene la precaución, además, de tener en cuenta la hipótesis de lo sagrado, y la descarta, y, sobre la marcha, se entrega a una interpretación materialista del fenómeno religioso:

---

[34] «Los constructores de estatuas (Rapa Nui)» (*Canto General* XIV: «*El gran océano*», O.C., I, pág. 661).

Guarden los dioses el conflicto, si lo quieren,
de la cosecha postergada, y alimenten
el azúcar azul de la flor en el baile.

Suban ellos y bajen la llave de la harina:
empapen ellos todas las sábanas nupciales
con el polen mojado que imperceptible danza
adentro de la roja primavera del hombre,
pero hasta estas paredes, a este cráter, no vengas
sino tú, pequeñito mortal, picapedrero [35].

No se niega el fenómeno religioso, pero se entiende como un instante del conocimiento humano que refleja de manera mixtificada los procesos del mundo objetivo. La función religiosa de las estatuas no se ha desatendido, sólo se rechaza que sea esencial. El escultor de estatuas no se define por sus creencias religiosas, sino por esas dos dimensiones fundamentales de su condición de hombre que son su capacidad de transformar el medio en el que vive («picapedrero») y su sumisión a la ley general del tiempo («pequeñito mortal»). Partiendo de estos dos datos es como el hombre se perpetúa en una eternidad que no es la alienante de los dioses, sino la dialéctica de un tiempo compuesto de ruptura y continuidad. Esas estatuas son:

nuestra materia a veces interrumpida, a veces
continuada en la piedra semejante a nosotros... [36].

Esta eternidad no la conceden los dioses: el escultor de estatuas la levanta a partir de su propia fugacidad, pues el deseo de continuidad se nutre de la precariedad misma de su condición temporal. Hay en ello una idea profundamente nerudiana que resume, en «Los constructores de estatuas», una admirable imagen dialéctica: ésa en la que se compara la estatua con una abeja que alimenta su eternidad con su propia «secreción» temporal, con todo ese tiempo que de ella fluye en cada instante de su vida:

35 *Id.*, pág. 662.
36 *Id.*, pág. 661.

> Arañarás la tierra hasta que nazca
> la firmeza, hasta que caiga la sombra en la estructura
> como sobre una abeja colosal que devora
> su propia miel perdida en el tiempo infinito [37].

En conclusión, la eternidad que representan las estatuas pierde todo su carácter metafísico en tanto en cuanto se basa en la superación de los valores individuales a que nos ha permitido asistir «*Alturas de Macchu Picchu*». El escultor de estatuas «no tiene rostro». Las estatuas descansan sobre un anonimato en el que se niega al hombre como individuo para hallar su afirmación en el nivel de una colectividad de carácter histórico. Las vidas humanas se describen en «Los constructores de estatuas» como si se fundieran en un movimiento único en el que se trascienden mutuamente:

> y así desde una vida a una muerte, amarrados
> en el tiempo como una sola mano que ondula,
> elevamos la torre calcinada que duerme.
>
> La estatua que creció sobre nuestra estatura [38].

Comparemos este último verso con otro extraído del poema «El gran Océano»:

> Tu estatua está extendida más allá de las olas [39].

La idea es idéntica. El movimiento ondulante que le da el poeta a la mano del escultor para hacerle expresar lo múltiple en lo más profundo de lo uno, remite también al del océano tan cercano que baña las estatuas en su caudal dialéctico. No cabe duda: ese movimiento en el que se realiza lo que, acaso imprudentemente, hemos llamado deseo de eternidad, es el mismo de la Historia. La estatua no es una simple ficción engendrada por la angustia metafísica, sino la expresión de una necesidad que impulsa al individuo a superarse y realizarse como

[37] *Id.*, pág. 662.
[38] *Ibid.*
[39] «El gran Océano» (*Canto General* XIV, O. C., I, pág. 655).

ser histórico. Esa necesidad es una necesidad objetiva. El deseo de eternidad no tiene su origen en sí mismo. Antes de habitar el sujeto habitaba, dice Neruda, y sigue habitando el aire y la luz de la isla: antes de ser la obra de los hombres, las estatuas eran:

> ... la miel de un grave designio que habitaba
> la luz deslumbradora que hoy resbala en la piedra [40].

La eternidad no se posesiona del espíritu del hombre más que por ser una necesidad inscrita en lo hondo de la materia.

«PARTENÓN»: LA NAVE INMÓVIL

Igual que las ruinas de Macchu Picchu surgidas de la muerte colectiva de sus habitantes, igual que las estatuas de Rapa Nui que basan la eternidad del hombre en el vacío de la Isla, el Partenón es, para Neruda, afirmación de la Historia a través y por medio de una ausencia humana. Lugar deshabitado, el Partenón es, como Macchu Picchu, el final de una escalada que representa un proceso de superación.

> Subiendo por las piedras arrugadas
> en el calor de junio:
> el horizonte, olivo y aluminio,
> las colinas
> como cigarras secas:
> dejemos atrás al rey,
> a la reina falsa,
> dejemos
> la ola amenazante:
> acorazados:
> las bocas de Illinois,
> saurios de Iowa,
> mastines de Louisiana,

[40] «Los constructores de estatuas (Rapa Nui)» *(Canto General* XIV: «*El gran océano*», O. C., I, pág. 663).

dejemos
el gusto gris,
el sabor de hierro sangriento,
la terca torre
amarga.
Al esplendor subamos [41] ...

No es, como en «*Alturas de Macchu Picchu*», lo negativo de una experiencia individual lo que importa superar esta vez, sino la acumulada por los hombres: la masa de sombras que esconde, como para interrumpirla, la luminosa continuidad de la historia. De esta continuidad son testimonio las claras columnas. El cielo que sustentan está deshabitado, pero le pertenece al hombre, sin embargo. Si el cielo es eternidad, esa eternidad, como la que encarnaban las estatuas de Rapa Nui, no es la de los dioses. Un verso lo dirá al final del poema: a diferencia del hombre, los dioses son pasajeros. El templo que creía dedicarles, se lo destinaba el hombre a sí mismo. Es una eternidad humana la que edificaba al elevar el edificio. Daba una definición constante de sí mismo al afirmar su poder sobre el desorden de la naturaleza:

Del desorden eterno,
de los grupos hostiles
de la naturaleza:
oscuridad, raíces, matorrales,
cuevas y montes terribles,
estalactitas crueles,
cortó la proporción como un zafiro.
Y el hombre entonces pudo
cortar y percibir y prolongarse:
comenzó a *ser* el hombre!
Subió al panal la abeja
y los ojos bajaron al problema:
el pensamiento tuvo continente
donde andar y medir, los pies tuvieron,

[41] «Partenón» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, pág. 587).

guiados por la línea,
la rectitud de que estaban sedientos:
el infinito para conocerlo [42].

De forma errónea, sin duda alguna, desde el punto de vista de la historia, pero exacta desde el punto de vista de una meditación poética sobre la historia, Neruda opone la época luminosa en que el templo estuvo habitado a la noche que le sucedió:

El Partenón fue la primera nave,
la nave de la luz de proa pura
y navegó el rectángulo marino
esparciendo la fábula y la miel.
Aceptó su blancura el universo.

Cuando la abandonaron, otra vez
creció el terror, la sombra:
volvió el hombre a vivir en la crueldad [43].

El carácter incierto o inexacto de las referencias históricas carece de importancia. Aquí sólo cuenta la función simbólica que tiene el templo en la meditación del poeta:

su deber era estar, permanecer:
era lección la piedra,
era razón la luz edificada [44].

Permanencia de las vidas humanas más allá de lo que las niega. Pero esa permanencia no es la de los individuos. Si el templo expresa una eternidad humana, es porque está vacío de ese sujeto individual cuya superación él constituye. El templo permite percibir en toda su abstracta pureza la esencia histórica del hombre. La comparación que de él hace el poeta con una nave inmóvil resume a la perfección la definición contradictoria que se ha postulado de la eternidad: es una permanencia cuya forma concreta es el movimiento histórico, una permanencia que el propio Neruda definió como:

[42] *Id.*, págs. 588-589.
[43] *Ibíd.*
[44] *Id.*, págs. 589-590.

la dirección central de la materia [45].

En la medida en que se inscriben en esa dirección, son eternas las obras humanas. Por simbolizar una permanencia que no pertenece al orden del deseo sino al de la necesidad, el Partenón afirma al poeta en su sentimiento de invencible confianza en el hombre:

> Y volvería el hombre,
> el hombre sin su pasajero dios,
> volvería:
> el orden es la eternidad del alma
> y el alma volvería
> a vivir en el cuerpo que creó.
> Estoy seguro
> de la piedra inmóvil,
> pero conozco el viento.
> El orden es sólo una criatura.
> Crece y vuelve a vivir el edificio.
> Una vez y otra vez se apaga el fuego,
> pero vuelve el amor a su morada [46].

III. «ALTURAS DE MACCHU PICCHU» (CONTINUACIÓN) LA REINTRODUCCIÓN DEL HOMBRE CONCRETO

Nos habíamos quedado al final del séptimo canto de «*Alturas de Macchu Picchu*», es decir: donde termina la segunda fase del proceso dialéctico que se desarrolla en el poema. Los últimos versos resumían perfectamente esta segunda fase:

> y cuando todo el hombre se enredó en su agujero,
> quedó la exactitud enarbolada:
> el alto sitio de la aurora humana:
> la más alta vasija que contuvo el silencio:
> una vida de piedra después de tantas vidas [47].

---

[45] *Id.*, pág. 589.

[46] *Id.*, pág. 590.

[47] «*Alturas de Macchu Picchu*» VII (*Canto General* II, O. C., I, página 341).

La ascensión ha terminado. Por medio del esplendor de las ruinas, el hombre se perpetúa, pero se perpetúa en su propia ausencia. Esa ausencia del hombre, por un instante, parece que ha de entregar las ruinas únicamente a la expresión de su propia belleza. Verdadera metáfora verbal de las ruinas a las que imita mediante una acumulación monumental de las imágenes, el noveno canto en que culmina la ascensión adopta el carácter estático de una contemplación. Parece que, momentáneamente, se haya olvidado la cuestión del hombre que se plantea al principio del poema. El poema anterior ya contenía esa advertencia:

> Amor, amor, no toques la frontera,
> ni adores la cabeza sumergida [48].

LAS TRAMPAS DE LA CONTEMPLACIÓN

Peligros de la contemplación, trampas tendidas por la belleza en las que se deja atrapar con complacencia el humanismo tradicional. El canto once desarrollará esta idea de un «confuso esplendor», de una «noche de piedra» que oculta al hombre y es preciso «atravesar». Es el momento nerudiano por excelencia, el de la tentación estética superada:

> A través del confuso esplendor,
> a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
> y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,
> el viejo corazón del olvidado!
> Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que el mar,
> porque el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,
> y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo
> con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas [49].

---

[48] «*Alturas de Macchu Picchu*» VII (*Canto General* II, O.C., I, página 343).

[49] «*Alturas de Macchu Picchu*» XI (*Canto General* II, O.C., I, página 346).

Tras haber servido de elemento revelador, la espléndida abstracción del hombre que constituyen las ruinas corría el riesgo de convertirse en su negación idealista, si el estadio de la contemplación estética no estuviera decididamente superado. Esa es la razón por la que Neruda toma una actitud diametralmente opuesta a la del himno a Macchu Picchu que acaba de esculpir en la piedra de las metáforas haciendo la pregunta que va a romper, literalmente, el encanto:

> Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
> Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
> Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo? [50].

DEL CONCEPTO DE MUERTE AL DE NECESIDAD

Esta pregunta está relacionada con la planteada al final del segundo canto: «¿Qué era el hombre»? Va acompañada, además, de una discreta alusión al punto de vista metafísico adoptado al comienzo del poema:

> Fuiste también el pedacito roto
> de hombre inconcluso, de águila vacía
> que por las calles de hoy, que por las huellas,
> que por las hojas del otoño muerto
> va machacando el alma hasta la tumba? [51].

Pero la cuestión del hombre ya no se plantea en los mismos términos. El canto décimo permite valorar todo el camino recorrido desde el recuento inicial. Por medio de una compleja red de preguntas, da vida a una noción que substituirá a la noción de muerte como principio de explicación: la noción de necesidad que resume en una sola palabra: «El hambre».

> Antigua América, novia sumergida,
> también tus dedos,
> al salir de la selva hacia el alto vacío de los dioses,

[50] «*Alturas de Macchu Picchu*» X (*Canto General* II, O. C., I, pág. 345).
[51] *Ibid.*

bajo los estandartes nupciales de la luz y el decoro,
mezclándose al trueno de los tambores y de las lanzas,
también, también tus dedos,
los que la rosa abstracta y la línea del frío, los
que el pecho sangriento del nuevo cereal trasladaron
hasta la tela de materia radiante, hasta las duras cavidades,
también, también, América enterrada, guardaste en lo más
bajo,
en el amargo intestino, como un águila, el hambre? [52].

El hambre. He aquí la palabra cuya introducción en medio de esa espléndida arquitectura socavará definitivamente su segura armonía. De un extremo al otro de ese canto décimo, las palabras «hombre» y «hambre» formulan una ecuación fundamental: el hombre no podría ser definido al margen de sus necesidades y de los medios que pone para satisfacerlas. Tampoco podría ser definido al margen de sus relaciones sociales en las que le hace entrar el funcionamiento de esos medios de producción. Eso es lo que expresa Neruda mediante otro juego de equivalencias fonéticas:

Veo el antiguo ser, servidor, el dormido [53].

EL HOMBRE CONCRETO: UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN

Esta nueva definición del hombre va a destruir, aparentemente, la majestuosa unidad de las vidas humanas que había alcanzado el poeta al término de su ascensión. En la abstracción del «amor americano», el hombre concreto vuelve a introducir, a un nivel que ya no es el de la angustia metafísica sino el de la realidad histórica, la fragmentación. A la unidad abstracta del hombre mayúsculo la substituye un hombre plural en la diversidad concreta de su condición:

---

[52] *Id.*, pág. 346.

[53] «*Alturas de Macchu Picchu*» XI (*Canto General* II, O. C., I, página 346).

En los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres,
bajo la racha negra, negros de lluvia y noche,
con la piedra pesada de la estatua:
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano [54].

El «amor americano» se ha personalizado, individualizado, pero para mostrar su rostro fraternal. Hagamos una advertencia: esos «individuos» no se parecen nada a los descritos en los primeros cantos, en el sentido en que su individualidad se expresa bajo la forma de una colectividad: todos esos trabajadores se llaman «Juan». La diversidad de apellidos («Cortapiedras», «Comefrío»..., etc.) al superarse con un único nombre ya no es signo de una estéril fragmentación. Ese hombre colectivo no es anónimo. El anominato era la alienación de las vidas individuales. Su inserción en el mundo histórico le confiere al individuo una identidad, como trabajador, fuera de la cual no tiene existencia real. En el último poema de «*Alturas de Macchu Picchu*», el hombre se identifica con su oficio:

Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado [55].

La diversidad de las profesiones representa la unidad de los hombres en el seno de una misma actividad fundamental que es el trabajo, y en el seno de una misma clase social. Esas

[54] «*Alturas de Macchu Picchu*» XI (*Canto General* II, O. C., I, páginas 346-347).
[55] *Ibid.*, XII, pág. 347.

son las dos nociones que ha logrado descubrir por fin la ascensión a las alturas de Macchu Picchu, que serán el núcleo de la visión de la Historia en el *Canto General*.

La génesis interna de la conciencia histórica que acabamos de presenciar en «*Alturas de Macchu Picchu*» [56] ofrece el interés de poner de manifiesto, aislándolas, las vías específicas que adopta en la experiencia poética, la toma de conciencia ideológica. Pero limitarse a esta «génesis interna» conduciría a privar al proceso del contenido histórico que «*Alturas de Macchu Picchu*» pretende precisamente evidenciar.

La revelación de «*Alturas de Macchu Picchu*» no admite ser separada de la experiencia decisiva que la precedió algunos años antes: La guerra de España.

---

[56] Será útil leer las excelentes páginas que Hernán Loyola le dedica a «*Alturas de Macchu Picchu*» en su libro: *Ser y morir en Pablo Neruda* (Editora Santiago, 1967).

Capítulo II

LAS LECCIONES DE LA PRÁCTICA

I. «ESPAÑA EN EL CORAZÓN». LA OTRA MUERTE

En España descubre Pablo Neruda la Historia y, al mismo tiempo, que la Historia es, según frase de Marx, «historia de la lucha de clases» [57]. Para el poeta de *«España en el corazón»*, la lucha que enfrenta a la España republicana con sus agresores fascistas es claramente una lucha de clases. Esa es la razón por la que, antes de cantar las glorias y desastres de la guerra en sí, se preocupa de mirar atrás con objeto de precisar las verdaderas causas del conflicto: «España pobre por culpa de los ricos» es el título de unos de los primeros cantos:

> Malditos los que un día
> no miraron, malditos ciegos malditos,
> los que no adelantaron a la solemne patria
> el pan sino las lágrimas, malditos
> uniformes manchados y sotanas
> de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura [58].

Cae la maldición del poeta sobre muy determinados grupos sociales, cuyos aliados naturales (Ejército e Iglesia) son, y se-

---

[57] Karl Marx y Frederic Engels, *Manifiesto del Partido Comunista* I: «Burgueses y proletarios».

[58] «*España en el corazón*» (*Tercera residencia* VII, O. C., I, pág. 273).

guirán siendo durante todo el poema, enérgicamente acusados. Con «*España en el corazón*» se introduce la imprecación en la poesía de Neruda. Podemos lamentarnos o no de que así sea. Pero no debe sorprendernos: el descubrimiento de la lucha de clases implicaba que la propia poesía ocupara un puesto en la batalla definiendo una nueva práctica poética de la que, nos guste o no, forma parte la imprecación. Aunque no entre directamente dentro de nuestro campo, que es el de la meditación poética sobre la historia, es forzoso reconocer que la imprecación, que ocupa una gran parte de «*España en el corazón*», le aporta al tema una dimensión sin la que éste sería inconcebible. La efectividad poética de «*España en el corazón*» está estrechamente relacionada con los excesos del lenguaje que, algunas veces, se le reprocha. En «España pobre por culpa de los ricos», la imprecación está cargada de análisis político: el poeta sitúa las responsabilidades sociales del drama histórico. El recuerdo de «Cómo era España» —título de otro canto— tiene igualmente otra función. Lo que se expresa en las evocaciones de la España de antes de la guerra, es, junto con la injusticia social, el bullir de vida, esa vida impetuosa que desborda por los mercados de Argüelles:

> Todo
> eran grandes voces, sal de mercaderías,
> aglomeraciones de pan palpitante,
> mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua
> como un tintero pálido entre las merluzas:
> el aceite llegaba a las cucharas,
> un profundo latido
> de pies y manos llenaba las calles,
> metros, litros, esencia
> aguda de la vida,
> pescados hacinados,
> contextura de techos con sol frío en el cual
> la flecha se fatiga,
> delirante marfil fino de las patatas,
> tomates repetidos hasta el mar [59].

[59] *Ibid.*, págs. 275-276.

No es sólo el hombre sino la vida en la totalidad de sus manifestaciones lo que está implicado en la profunda esterilización de las fuerzas de producción de la que son culpables las clases conservadoras:

> La pobreza era por España
> como caballos llenos de humo,
> como piedras caídas del
> manantial de la desventura,
> tierras cereales sin
> abrir, bodegas secretas
> de azul y estaño, ovarios, puertas, arcos
> cerrados, profundidades
> que querían parir, todo estaba guardado
> por triangulares guardias con escopeta,
> por curas de color de triste rata,
> por lacayos del rey de inmenso culo.
> España dura, país manzanar y pino,
> te prohibían tus vagos señores:
> a no sembrar, a no parir las minas,
> a no montar las vacas, al ensimismamiento
> de las tumbas...[60].

El fascismo no hará más que radicalizar el crimen que se venía tramando contra las fuerzas de la vida. Sobre la sistematización de esta empresa de destrucción versarán las reflexiones de «Canto sobre unas ruinas».

«CANTO SOBRE UNAS RUINAS»

«Canto sobre unas ruinas» tiene doble interés por anunciar ese otro canto sobre otras ruinas que habrá de ser «*Alturas de Macchu Picchu*», y por continuar la temática de la destrucción que caracteriza a *Residencia en la tierra*. La situación de hecho de lo real, tal como se expresa en «Canto sobre unas ruinas», difiere, de lo que hallábamos en *Residencia*, en la humanización de que es objeto, esta vez, el mundo exterior:

[60] *Ibid.*, pág. 273.

Como el botón o el pecho
se levantan al cielo, como la flor que sube
desde el hueso destruido, así las formas
del mundo aparecieron. Oh párpados,
oh columnas, oh escalas!
Oh profundas materias
agregadas y puras: cuánto hasta ser campanas!
cuánto hasta ser relojes! Aluminio
de azules proporciones, cemento
pegado al sueño de los seres!
El polvo se congrega,
la goma, el lodo, los objetos crecen
y las paredes se levantan
como parras de oscura piel humana [61].

EL TIEMPO: CAMBIO DE SIGNO

El trabajo humano descrito en términos de una génesis natural o, más exactamente: el trabajo humano, inscrito en la generalidad del proceso natural, es una idea que encontraremos de nuevo en el *Canto General*. Lo que importa aquí es la modificación decisiva que ella introduce en la manera de enfocar el problema del tiempo. Si la reiteración de «Cuánto» subraya la dimensión temporal, no es, como en la época de *Residencia*, para subrayar su carácter destructor. El tiempo ha cambiado de signo. En lugar de significar la vanidad de todas las cosas, he aquí que ahora constituye su precio. Es un tiempo infinitamente precioso el que ha engendrado esos objetos de los que se rodea el hombre: el tiempo del trabajo; y el gran escándalo de la guerra consiste en aniquilarlo. Al comienzo de la toma de conciencia de 1936, tiene lugar esa revelación al poeta, ante esas ruinas españolas, del verdadero rostro de la destrucción.

El tema de la destrucción articula la estructura misma del poema: es la desoladora confrontación entre lo que existía y ya no existe. La analogía que presenta, en el modo de entonar el

61 *Ibid.*, «Canto sobre unas ruinas», pág. 288.

canto, ese «Canto sobre unas ruinas» con la famosa «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro es demasiado llamativa para no ser indicada:

Pablo Neruda:

> Esto que fue creado y dominado,
> esto que fue humedecido, usado, visto,
> yace —pobre pañuelo— entre las olas
> de tierra y negro azufre [62].

y Rodrigo Caro:

> Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora
> campos de soledad, mustio collado,
> fueron un tiempo Itálica famosa... [63]

Como se ve, es en el plano de esta estructura, que, en ambos textos, opone el presente devastado al pasado ornado de todos los colores de la vida, donde se ha producido el encuentro entre los dos poetas. Observaremos también que Neruda no ha recurrido al audaz hipérbaton mediante el que el poeta español ahondaba el abismo entre las dos dimensiones temporales: ninguna coma ha de venir a separar el demostrativo de lo que designa, así como nada debe interponerse entre lo real y el hombre que lo ha marcado con su sello. En resumen, Neruda se interesa sobre todo por el movimiento de caída que arrastra consigo «esto que fue creado y dominado». Ahora bien, ese movimiento, que le ha proporcionado su estructura al poema, resulta un movimiento familiar para el lector de «*Alturas de Macchu Picchu*». Nos recuerda el último canto:

> Ya no sois, manos de araña, débiles
> hebras, tela enmarañada:
> cuanto fuisteis cayó: costumbres, sílabas
> raídas, máscaras de luz deslumbradora [64].

---

62 *Ibid.*

63 Rodrigo Caro (1573-1647): «A las ruinas de Itálica».

64 «*Alturas de Macchu Picchu*» VII (*Canto General* II, O.C., I, página 341).

Pero la diferencia aparece en seguida. El movimiento hacia abajo engendraba en «*Alturas de Macchu Picchu*» su elemento contrario: una permanencia («una vida de piedra después de tantas vidas»), mientras que, en «Canto sobre unas ruinas», se reitera sin suscitar nunca sino imágenes de la nada:

> Todo por una rueda vuelto al polvo,
> al desorganizado sueño de los metales,
> todo el perfume, todo lo fascinado,
> todo reunido en nada, todo caído
> para no nacer nunca [65].

Muerte histórica, muerte colectiva, la muerte española no se parece en nada, sin embargo, a la «poderosa muerte» de «*Alturas de Macchu Picchu*» que da origen a la eternidad:

> ... no hay raíces
> para el hombre: todo descansa apenas
> sobre un temblor de lluvia [66].

LA MUERTE FASCISTA Y LA MOVILIZACIÓN DE LAS FUERZAS DE LA VIDA

La muerte española es estéril porque es la expresión definitiva de fuerzas sociales esterilizadoras. No mantiene con la vida las fecundas relaciones de una dialéctica, sino que se opone a ella como por una voluntad de suprimir su desarrollo contradictorio. Entre la vida y la muerte fascista hay un antagonismo irreductible que hará que se movilicen contra esta última, en el último canto de «*España en el corazón*», la totalidad de las fuerzas del mundo material. El ejército del pueblo tiene innumerables aliados:

---

[65] «Canto sobre unas ruinas» (*Tercera residencia* VII: «*España en el corazón*», O. C., I, pág. 288).

[66] *Ibíd.*, pág. 289.

... la leche, las patatas, el limón, el laurel,
todo lo que es de la tierra y de la boca
del hombre.
Todo, como un collar
de manos, como una
cintura palpitante, como una obstinación de relámpagos,
todo a ti se prepara, todo hacia ti converge! [67].

Representa el ejército del pueblo una exigencia fundamental de vida frente al «abominable apetito de muerte» [68] que encarna el fascismo. Contra la totalización implacablemente negativa —«todo reunido en nada»— que se expresaba en «Canto sobre unas ruinas», se ha producido una totalización de sentido contrario. Ese frente común que el hombre y el mundo natural oponen contra todo cuanto amenace a la vida, marca un momento importante de la poesía de Pablo Neruda. Lo que está naciendo con «*España en el corazón*» es el pueblo material, que será el héroe, años más tarde, del *Canto General*.

II. «UN CHILENO LLAMADO MIL»

En marzo de 1945, algunos meses antes de adherirse al Partido Comunista Chileno, Pablo Neruda es elegido Senador de la República por las provincias de Tarapacá y Antofagasta. Ya, el año precedente, había recorrido el «Norte Grande» en compañía del dirigente comunista Elías Laferte.

EL SEGUNDO NACIMIENTO

Es sorprendente comprobar que cuando menciona el poeta ese viaje, siempre lo hace, sea en «Hacia Recabarren» [69] o en

---

[67] *Ibíd.*, «Oda solar al Ejército del Pueblo», pág. 294.
[68] *Ibíd.*, pág. 295.
[69] *Canto General* IV: «*Los libertadores*», XXXVI-(1): «Hacia Recabarren» (O. C., I, págs. 437 a 450).

«Viaje al Norte de Chile» [70], refiriéndose comparativamente, no al centro del país donde sin embargo vive desde hace muchos años, sino a la Frontera, la provincia austral de la infancia. Partiendo de ella hace el verdadero viaje hacia el Norte:

> Yo que soy aborigen austral, acostumbrado a las campiñas y a los bosques, a los copihues y a los helechos empapados de grueso rocío bajo la sombra augusta de los alerces, dejo en Huantajaya una de las más bellas visiones de la tierra. La tierra en la pampa, sin vegetación, ni pájaros, ni animales, es un espectáculo en el que debemos dejar en lo recóndito o para siempre todas las gotas de sensualidad que ponemos al contemplar otros paisajes del planeta. Allí está la tierra en su corte de diamante invisible, en sus repliegues de arenal y extensión. Allí está la geografía pura, determinada en un paisaje extraño y abstracto, aéreo y terrenal. Desde allí bajan también los duros y dolorosos caminos del hombre [71].

Entre la Pampa y la Frontera húmeda y vegetal se establece una relación que no es únicamente antitética: un mismo amor une en el corazón del poeta a la «patria dura» y a su elemento contrario:

> Yo te amo, pura tierra, como tantas
> cosas amé contrarias:
> la flor, la calle, la abundancia, el rito [72].

Esta contradicción entre los dos paisajes, en realidad, encierra una contradicción que existe en el núcleo del pensamiento poético de Neruda. Por medio de la pampa y por medio de la «espesura», como generalmente la llama el poeta, son dos versiones opuestas pero indisociables de la relación con la materia las que se expresan. El viaje que, en 1945, conduce a Neruda a Santiago de Iquique o bien Chuquicamata, reproduce, invirtiéndolo, el que condujo al poeta en 1920 de Temuco a Santiago: la misma dificultad que había experimentado en cortar

[70] «Viaje al Norte de Chile» *(Viajes*, O. C., II, págs. 52 a 70).

[71] *Ibíd.*, pág. 52.

[72] «Nocturno» *(Canto General* IV: «*Los libertadores*», XXXVI-(8): O. C., I, pág. 443).

las raíces que lo ataban al territorio de la infancia [73], la experimenta ahora en arraigarse en el desierto de salitre:

> Yo te amo, hermana pura del océano.
> Para mí fue difícil esta escuela vacía
> en que no estaba el hombre, ni el muro, ni la planta
> para apoyarme en algo [74].

Se trata de un arraigo simétricamente opuesto al desarraigo de 1920, el que supondrá el viaje al Norte de Chile. La pampa será el lugar de un segundo nacimiento que no se sitúa bajo el signo de la exuberancia del mundo natural, sino bajo el del esfuerzo humano. La noción de crecimiento halla en el Norte su antagonista dialéctico: la noción de trabajo.

A diferencia del océano con el que Neruda la compara con frecuencia, la pampa es el reino de lo deshabitado sólo en apariencia. Evidentemente, la materia que se prodiga en otras partes, aquí se niega y se mete bajo tierra. Pero, fundido con la blanca uniformidad del salitre o sumergido en las verdes venas del cobre, el hombre del Norte está presente en la materialidad misma del paisaje. En ninguna parte se perciben mejor que en la desnudez de la pampa las contradictorias ligaduras que el trabajo crea entre el hombre y la materia. No es, en efecto, en forma de aniquilación como se produce la identificación del «roto» * con el paisaje, sino como enfrentamiento. A la inversa, este último no introduce entre el hombre y la materia que transforma ninguna solución de continuidad. Es como si la acción de la naturaleza y no la de los trabajadores hubiera abierto en Chuquicamata ese inmenso «cráter de tiniebla verde». Si la mano del hombre «fue como la geografía» [75], es porque pertenecía esencialmente a la geografía. La progresiva revelación

[73] «El tren nocturno» *(Memorial de Isla Negra,* O. C., II, págs. 519-521).

[74] «Nocturno» *(Canto General* IV, XXXVI-(8), O. C., I, pág. 444). En *Confieso que he vivido (Memorias)* puede leerse este texto que viene a confirmar la manera como se articulan los dos viajes: «... y de pronto veo que desde el sur de la soledad he ido hacia el Norte que es el pueblo...» (pág. 204).

* Así en el original. En Chile, individuo de la clase ínfima del pueblo *(N. del T.).*

[75] *Ibid.* (4) «Los chilenos» (O. C., I, pág. 440).

a lo que nos hacen asistir textos como «Viaje al Norte de Chile», «Hacia Recabarren» o «*Las flores de Punitaqui*»[76] tiene como característica la pertenencia primordial del hombre al vacío material de la pampa:

> El peso de la mano es como un ave.
> Un hombre, un ave, una substancia de aire,
> de obstinación, de vuelo, de agonía,
> un párpado[77] tal vez, pero un combate[78].

[76] Ese texto se refiere concretamente al Norte Chico. Pero los temas que en él se desarrollan permiten aproximarlo a los dos precedentes. Se observará además la gran semejanza entre el movimiento ascensional que en él se manifiesta y el que caracteriza a «*Alturas de Macchu Picchu*».

> Después a las altas piedras
> de sal y de oro, a la enterrada
> república de los metales
> subí.

«*Las fl. de Punitaqui*» V (*Canto General* XI, O. C., I, pág. 610).

Las flores que le ofrecían al poeta las mujeres de Punitaqui y que dan título al poema desempeñan, por otra parte, una función simbólica similar, en ciertos aspectos, a la desempeñada por las ruinas de Macchu Picchu: construyen «... una corola de piedra que no muere» (*Ibíd.*, pág. 612).

[77] No es raro que la imagen del párpado exprese en Neruda el despertar de la conciencia dentro de la materia misma, o, si se prefiere, la materia tomando conciencia de sí misma a través del hombre:

> Nunca declina .....
> ..... ni en mi paso tardío
> el crecimiento inmenso de la gota, ni el párpado que quiere ser abierto.

(*Tercera residencia*: «Naciendo en los bosques», O. C., I, pág. 263.)

> ... así las formas
> del mundo aparecieron. Oh párpados,
> oh columnas, oh escalas!

(*Id.*, VI: «*Esp. en el corazón*», «C. sobre unas ruinas», *Ibíd.*, pág. 288.)

> Flor mineral acude
> a mi conducta:
> los párpados levantan la cortina
> del largo tiempo espeso
> hasta que aquellos ojos enterrados
> vuelvan a ser y ver su transparencia.
>
> (*Las piedras del cielo* XII.)

[78] «Hacia los minerales» (*Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» V, O. C., I, pág. 610).

La existencia humana revela su existencia material en ese combate que la constituye. La «mano-ave», la «mano-substancia del aire» se vuelve humana, se libera [79] al convertirse en herramienta y productora de herramienta.

LA MANO Y LA HERRAMIENTA

La fascinación que ejercen en Neruda las herramientas viene de antiguo. Recordamos el manifiesto de 1935, *Sobre una poesía sin pureza*, donde aconsejaba a los poetas contemplarlas, como saludable medida de higiene:

> Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.
>
> La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie

[79] Es el término empleado en un texto famoso de la *Dialéctica de la naturaleza* dedicado al «papel del trabajo en la transformación del simio en hombre» (Ediciones Sociales, 1961):

> Antes que la piedra haya sido tallada por primera vez por la mano del hombre para hacer un cuchillo, han debido transcurrir períodos respecto a los que el período histórico que nosotros conocemos parece insignificante. Pero se había dado el paso decisivo: *la mano se había liberado*, desde ahora podía adquirir cada vez más habilidades nuevas, y esa mayor flexibilidad que así se consiguió se transmitió por herencia y aumentó de generación en generación. Por eso la mano no es únicamente el órgano de trabajo, *es también el producto del trabajo...*

y de los dedos, la constancia de una atmósfera inundando las cosas desde lo interno y lo externo [80].

La herramienta manifesta la «confusa impureza de los seres»; tal formulación puede sorprender. Para que sea comprensible hemos de situarla en el contexto de la polémica que mantenía entonces Neruda con los partidarios de la «poesía pura», y en especial con Juan Ramón Jiménez. Pero más allá del debate estético, se plantea un problema de filosofía fundamental: el de las relaciones entre el hombre y el mundo material. La herramienta lleva grabadas sobre sí esas relaciones. Justamente por eso es ejemplar para Neruda: «La confusa impureza de los seres» es, expresándolo con el lenguaje idealista de su adversario Juan Ramón, la imposibilidad de romper los lazos contradictorios que unen al hombre a la materia. Es esta «impureza» la que hace que sea absurdo cualquier intento de explicar al hombre al margen de las condiciones concretas de su existencia y cualquier intento de pensar en la naturaleza al margen de la historia [81].

Dos ejemplos complementarios permitirán entender mejor esta contradicción que se simboliza en la herramienta o, de manera más general, en el utensilio. La cuchara, que Neruda, en una de las *Odas elementales*, ensalza entre otras muchas creaciones de la industria humana, se nos presenta en primer lugar como algo inseparable de la mano que artificialmente prolonga:

El hombre
agregó
al hueco desprendido
de su mano

---

[80] «Sobre una poesía sin pureza» (O. C., II, pág. 1040).
Se trata de un texto publicado en el primer número de la revista fundada por Neruda en 1935: *Caballo verde para la poesía.*

[81] Cf. *La ideología alemana* (Ed. Sociales, 1970, pág. 69), donde Marx y Engels se burlan de quienes se proponen estudiar «las contradicciones en la naturaleza y en la historia», «como si fueran dos cosas diferentes, como si el hombre no se encontrara siempre frente a una naturaleza que es histórica y a una historia que es natural».

un brazo imaginario
de madera
y
salió
la cuchara
por el mundo [82].

Sin embargo, en virtud de la necesidad objetiva que la ha engendrado, la cuchara adquiere, al final del poema, una especie de autonomía en la perspectiva de un mundo ideal en el que todas las necesidades materiales estarían satisfechas, un mundo que sería, en resumen,

un vapor oceánico de sopa
y un total movimiento de cucharas [83]

Al contrario de lo que observamos en la «Oda a la cuchara», el plato, al que está dedicada otra oda, está descrito no como una prolongación del mundo humano, sino del natural: no es el hombre sino el manantial al golpear la piedra el que lo inventó:

Suave, pura vasija,
te inventó el manantial en una piedra,
luego la mano humana
repitió
el hueco puro
y copió el alfarero su frescura
para
que el tiempo con su hilo
lo pusiera
definitivamente
entre el hombre y la vida [84].

---

[82] «Oda a la cuchara» *(Tercer libro de las Odas,* O. C., I, págs. 1436-1437).

[83] *Ibid.,* pág. 1438.

No es necesario subrayar el carácter revelador de la referencia, aunque se acompañe de una chispa de humor, al movimiento oceánico.

[84] «Oda al plato» *(Navegaciones y regresos,* O. C., II, pág. 255).

Esos dos ejemplos mostraban la herramienta de modo sucesivo como prolongación del cuerpo humano y del mundo natural. En realidad, es lo uno y lo otro inextricablemente. Esa complejidad se traduce en ocasiones en el nivel del lenguaje de una forma desconcertante. Como, por ejemplo, sucede en ese poema «*Los libertadores*», XXXVI, titulado «Oficios», en el que hallamos a Neruda absorto en una contemplación que, ya sabemos, es habitual en él:

> Me mostró Elías las palas
> de los derripiadores, hundido
> en las maderas cada dedo
> del hombre: estaban gastadas
> por el roce de cada yema.
> Las presiones de aquellas manos derritieron
> los pedernales de la pala [85].

Al substituir la madera de la herramienta por la piedra («los pedernales») ante la que se halla, el poeta le ha conferido al desgaste una significación que equivale a un cambio de signo. La huella que deja en la herramienta la mano del obrero reproduce metafóricamente la huella de la herramienta en el mundo material. Por otra parte, es digno de atención que, tras volverse «natural» de ese modo, la herramienta se «humanice» algunos versos después:

> y así abrieron los corredores
> de tierra y piedra, metal y ácido,
> estas uñas amargas... [86]

Una tercera imagen vendrá a substituir, por fin, a las dos precedentes y las sintetizará mostrando la dimensión colectiva del trabajo humano:

> ..... estos
> ennegrecidos cinturones
> de manos que rompen planetas,

[85] «Oficios» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXXVI-(6), O. C., I, pág. 442).
[86] *Ibid.*

y elevan las sales al cielo,
diciendo como en el cuento,
en la historia celeste: «Éste
es el primer día de la tierra» [87].

La contemplación de la herramienta desemboca en una referencia a la génesis. No debería asombrarnos: la herramienta es el núcleo de esta génesis. La mano, al inventarla, ha inventado al hombre. A través de ella, día tras día, siglo tras siglo, el hombre se ha formado en este acto fundamental que lo restituye a su origen material al mismo tiempo que de él lo libera: el trabajo:

Así aquel que nadie vio antes
(antes de aquel día de origen),
el prototipo de la pala,
se levantó sobre las cáscaras
del infierno: las dominó
con sus rudas manos ardientes,
abrió las hojas de la tierra,
y apareció en camisa azul
el capitán de dientes blancos,
el conquistador del salitre [88].

El salitre ha generado a su propio conquistador.

Esa exaltación del trabajo humano seguirá siendo, como sabemos, uno de los grandes ejes temáticos de la poesía de Pablo Neruda: centrará el ciclo de las *Odas elementales* y le estará dedicado, casi íntegramente, uno de los últimos libros del poeta, *Las manos del día*. Sin embargo, por grande que sea el entusiasmo que el poeta siente ante lo que considera actividad constitutiva de la especie humana, irá inseparablemente unido a una dolorosa comprobación y a una patética denuncia. El trabajo, en Neruda, no tiene nada de concepto especulativo. La militancia que se lo hizo descubrir, le reveló, de igual modo, la imposibilidad de abstraerlo de las relaciones sociales a que se

[87] *Ibíd.*
[88] *Id.*, págs. 442-443.

halla sujeto y que ha engendrado históricamente. Ha sido preciso descifrar la epopeya del «pampino» a través de cuanto compone su tragedia cotidiana: explotación, dolores, humillaciones. Ha sabido reconstruir, a partir de la imagen contraria que de él ofrece la realidad social, el rostro del trabajo creativo del hombre trabajador. Por lo tanto, hubiéramos podido sospechar, como de algo idealizado, del triunfante retrato del «capitán de dientes blancos», del «conquistador del salitre», si no llevase consigo esa otra imagen: la del proletario despojado de su conquista por las relaciones de producción de la sociedad capitalista:

> Sobre las áreas musculares
> de los metales y el nitrato,
> sobre la atlética grandeza
> del cobre recién excavado,
> el pequeño habitante vive,
> acumulado en el desorden,
> con un contrato apresurado,
> lleno de niños andrajosos,
> extendidos por los desiertos
> de la superficie salada.
>
> Es el chileno interrumpido
> por la cesantía o la muerte.
>
> Es el durísimo chileno
> sobreviviente de las obras
> o amortajado por la sal[89].

Revelador desplazamiento: la potencia del trabajador, su «atlética grandeza», ha pasado por completo al producto de su trabajo. El hombre se ve expoliado, no sólo de lo que produce, sino, en la medida en que producir constituye el fundamento de su ser, expoliado de su ser mismo. Los primeros poemas de «*Alturas de Macchu Picchu*» describían la muerte como una alienación. De ahora en adelante lo verdadero es lo contra-

[89] «Recabarren» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXXVII, O. C., I, págs. 445-446).

rio: la alienación se convierte en una especie de muerte que usurpase la apariencia de vida. El poema de «*Las flores de Punitaqui*» titulado «La muerte en el mundo» permite valorar el camino recorrido:

> La muerte iba mandando y recogiendo
> en lugares y tumbas su tributo:
> el hombre con puñal o con bolsillo,
> a mediodía o en la luz nocturna,
> esperaba matar, iba matando,
> iba enterrando seres y ramajes,
> asesinando y devorando muertos [90].

LA ALIENACIÓN O LA MUERTE EN EL MUNDO

El tributo con avidez recogido de puerta en puerta por la muerte, ya no consiste sólo en la vida del hombre, sino también en el producto de su trabajo. El personaje mítico de la muerte revela una segunda identidad: la muerte del hombre posee también el rostro de sus explotadores, y su lógica es asimismo la del sistema que hace de cada casa pobre una tumba y de cada barrio obrero un cementerio:

> Las casas de los vivos eran muertas.
> Escoria, techos rotos, orinales,
> agusanados callejones, cuevas
> acumuladas con el llanto humano.
> —Así debes vivir —dijo el decreto.
> —Púdrete en tu substancia —dijo el Jefe.
> —Eres inmundo —razonó la Iglesia.
> —Acuéstate en el lodo —te dijeron.
> Y unos cuantos armaron la ceniza
> para que gobernara y decidiera,
> mientras la flor del hombre se golpeaba
> contra los muros que le construyeron [91].

[90] «La muerte en el mundo» (*Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» XI, O. C., I, pág. 616).

[91] *Id.*, pág. 617.

Esos muros contra los que se golpea ya no son, como en el tiempo de *Residencia*, el propio hombre, el hombre indiferenciado que, absurdamente, se los ha inventado y construido, sino sus enemigos, que son enemigos de clase. La fragmentación que, en los primeros poemas de «*Alturas de Macchu Picchu*», caracterizaba la condición del hombre alienado, persiste pero provista de otro sentido: es en ella donde desemboca un proceso económico-social en el que el trabajador ve que sus capacidades creadoras son, bien mutiladas por un trabajo parcelario, bien anuladas por el paro, «La vida del hombre interrumpida por el paro o por la muerte», decía en «Recabarren». Esa significativa comparación se vuelve verdadera ecuación en «La muerte en el mundo»:

> El cementerio tuvo pompa y piedra.
> Silencio para todos y estatura
> de vegetales altos y afilados.
> Al fin estás aquí, por fin nos dejas
> un hueco en medio de la selva amarga,
> por fin te quedas tieso entre paredes
> que no traspasarás... [92]

No existe distancia entre la zanja que se cava en la tierra para el obrero muerto y el hueco que él deja en una sociedad en la que el paro reina y que pronto vendrá a ocupar otro muerto-viviente: va de una tumba a otra, al igual que de la vida a la muerte, el obrero explotado; va de una cárcel, de una limitación del ser a otra.

La alienación es una muerte. Lo es a causa de las condiciones de vida infrahumanas que la acompañan y que Neruda ha podido comprobar en los obreros del cobre, del carbón o del salitre. Pero lo es también porque rompe una relación que es esencial para la vida humana: la que une al hombre con el producto de su trabajo, y a través de él, a la propia materia.

Un poema de «*Las flores de Punitaqui*» —«El oro»— describe ese proceso por el que el hombre, despojado del fruto

---

[92] *Ibid.*

de su trabajo, se halla, a la vez, separado de su origen material y de sí mismo.

EL REINO DEL ORO

«Tuvo el oro ese día de pureza» [93], recuerda el poeta. Esa pureza perdida tenía su expresión en el propio acto de producir. Pertenecía a ese momento en que, entre el metal y la mano que lo arranca a la tierra, no existía todavía solución de continuidad y en el que el oro era terrestre y humano indistintamente:

> Y era terrestre su contacto, puro
> como la madre gris de la esmeralda.
> Igual era la mano sudorosa
> que recogió el lingote enmarañado,
> a la cepa de tierra reducida
> por la infinita dimensión del tiempo,
> al color terrenal de las semillas,
> al suelo poderoso de secretos,
> a la tierra que labra los racimos [94].

La perversión del oro comenzará el día en que la división del trabajo, transformando lo que fue producto en mercancía, lo desproveerá de su contenido humano. Dejará de ser la encarnación de las fuerzas físicas y materiales del hombre creador de las condiciones de su propia existencia, y se convertirá en objeto de cambio, impersonal y abstracto. No sólo ya no dará fe del poder del hombre sobre la naturaleza, sino que además se volverá instrumento de su opresión desde el momento en que, no siendo para él más que lo que es realmente —la cristalización de su propio trabajo— se «fetichizará», según la famosa expresión de Marx [95], y adquirirá una temible autonomía: «la alienación del obrero en su producto significa no sólo que su

[93] «El oro» *(Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» VII, O. C., I, pág. 613).

[94] *Ibid.*

[95] Karl Marx: *El Capital*, libro primero, tomo I, París. Ediciones Sociales, 1972, Capítulo 1.º, págs. 83 a 94.

trabajo se convierte en objeto, en existencia exterior, sino que su trabajo existe al margen de él, ajeno a él, y se convierte en una potencia autónoma con respecto a él, significa que la vida que él le ha dado al objeto se opone a él, hostil y ajena» [96]. Ese nivel profundo de la alienación económica lo resumirán magistralmente los cuatro últimos versos del poema «El oro»:

> El hombre seguirá mordiendo el polvo,
> seguirá siendo tierra pedregosa,
> y el oro subirá sobre su sangre
> hasta herir y reinar sobre el herido [97].

El dominio que sobre el hombre ejerce su producto es mayor todavía, en el caso del oro, por el hecho de que no es una mercancía como las demás. Utilizado como moneda de cambio entre las mercancías, lo que Marx calificaba de «divinidad visible» [98]

---

[96] Karl Marx, *Manuscritos de 1844*, Ediciones Sociales, 1962, París.

[97] «*Las flores de Punitaqui*» VII: «El oro» (*Canto General* XI, O. C., I, pág. 613).

[98] Karl Marx: *Manuscritos de 1844* (Ed. Sociales, 1962).

Es preciso citar, aunque sólo sea en parte, esas páginas donde la dialéctica, hegeliana todavía, recurre a un lirismo filosófico muy característico de los escritos del joven Marx: «El dinero —medio y poder universales externos que no proceden del hombre en tanto que hombre, ni de la sociedad en tanto que sociedad—, medio y poder de convertir la representación en realidad y la realidad en simple representación, transforma tanto las fuerzas esenciales reales y naturales del hombre en representación puramente abstracta y, como consecuencia, en imperfecciones, en dolorosas quimeras, como, a la inversa, transforma las imperfecciones y quimeras reales, las fuerzas esenciales realmente impotentes, que no existen más que en la imaginación del individuo, en fuerzas esenciales reales y en poder.

Según esta definición, se produce ya, por lo tanto, la perversión general de las individualidades, que las convierte en sus antítesis y les proporciona cualidades que contradicen sus propias cualidades. Aquél se muestra también entonces como ese poder de perversión contra el individuo y contra los lazos sociales, etc., que pretenden ser esencias en sí. Transforma la fidelidad en infidelidad, el amor en odio, el odio en amor, la virtud en vicio, el vicio en virtud, el criado en señor, la estupidez en inteligencia, la inteligencia en estupidez.»

extiende su imperio sobre la totalidad de los comportamientos humanos:

> Entrad, señor, comprad patria y terreno,
> habitaciones, bendiciones, ostras,
> todo se vende aquí donde llegasteis [99].

El oro lo transforma todo en mercancía. Efectúa en la realidad una substitución de lo natural y de lo humano por lo artificial y lo mecánico, que percibe [100] muy especialmente ese poeta del mundo elemental que Pablo Neruda es. Pero ese mundo contra-natura que usurpa las formas de la vida no ha sido originado por la pesadilla del que duerme. Es donde desembocan procesos objetivos. Por eso no hay que extrañarse de ver al poeta describirlo con frecuencia [101] como el producto venenoso de un fenómeno natural de descomposición ni de verle emplear, paradójicamente, con respecto a él, el verbo nerudiano de las génesis materiales : «crecer»:

> y en la antigua extensión de la frescura
> creció la reverencia del gusano.
> El oro levantó sobre las pústulas
> macizas flores, hiedras silenciosas,
> edificios de sombra sumergida [102].

---

[99] «El camino del oro» *(Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» VII, O. C., I, pág. 613).

[100] Y, podríamos añadir: desde siempre. Recordemos poemas de la época de *Residencia en la tierra* 2, como «Walking around» o «Desespediente» (O. C., I, págs. 219 y 220).

[101] Por ejemplo, en *Coral de año nuevo para la patria en tinieblas (Canto General* XIII), el poema «Los gusanos del bosque» (O. C., I, página 647):

> Algo del bosque antiguo cayó, fue la tormenta
> tal vez, purificando crecimientos y capas,
> y en los troncos caídos fermentaron los hongos,
> las babosas cruzaron sus hilos nauseabundos,
> y la madera muerta que cayó de la altura
> se llenó de agujeros y larvas espantosas.

[102] (Intermedio) «La colonia cubre nuestras tierras» (1) *(Canto General* XIV: «*Los libertadores*», O. C., I, pág. 397).

Del mismo modo, por putrefacción, el oro suscita una naturaleza desnaturalizada, instaura una sociedad de hombres deshumanizados. Posee a quienes creen poseerlo y los tranforma en peleles:

> ..... llevados y traídos
> césares de la lluvia purulenta,
> convencidos del peso que ponían
> en las balanzas, rígidos
> muñecos de la muerte, calcinados
> por su ceniza dura y devorante [103].

El capital les ha contagiado a sus servidores ese carácter inhumano y «fantástico» que Marx denunciaba. Son seres que ya no tienen relaciones con el mundo real y que no conocen más que lo que lo substituye: el dinero. Restituir al hombre a sí mismo implica descubrir de nuevo sus relaciones, es decir: volver a descubrir, aquende y allende del metal precioso, a aquél que lo produjo. Paradójicamente, eso es lo que hace la huelga:

> Fui más allá del oro:
> entré en la huelga [104].

LA HUELGA

El poema «La huelga», por la situación que describe —la atmósfera insólita de un taller desierto—, nos recuerda necesariamente un poema de la adolescencia «Maestranzas de noche» [105]. En ese poema de *Crepusculario*, el metal de las máquinas aparecía como empapado del sufrimiento de los obreros, y era el sollozo «de los obreros muertos», los obreros víctimas de la máquina lo que resonaba en el silencio de los talleres. En «La huelga» el silencio es también revelador de una ruptura entre el hombre y la máquina:

---

103 «El camino del oro» (*Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» VIII, O. C., I, pág. 614).

104 *Ibíd.*, IX: «La huelga» (O. C., I, pág. 615).

105 «Maestranzas de noche» (*Crepusculario*, O. C., I, pág. 57).

Extraña era la fábrica inactiva.
Un silencio en la planta, una distancia
entre máquina y hombre, como un hilo
cortado entre planetas, un vacío
de las manos del hombre que consumen
el tiempo construyendo... [106]

Pero esta ruptura, en lugar de remitir a un antagonismo, expresa, de forma dialéctica, un lazo irreductible. El obrero rompe momentáneamente el hilo invisible que lo liga a la máquina sólo para ponerlo de manifiesto. Lo que pretende evidenciar es una cohesión cuya objetividad subraya por entero el poeta por medio de la referencia metafórica que hace al sistema planetario. Al cesar el trabajo, el obrero exige que se le reconozca la función que le define como hombre y que las relaciones de producción capitalistas han encubierto: su función de productor:

de todos los poderes poderosos,
de los círculos puros de potencia,
de la energía sobrecogedora,
quedó un montón de inútiles aceros
y en las salas sin hombre, el aire viudo,
el solitario aroma del aceite.

Nada existía sin aquel fragmento
golpeando, sin Ramírez,
sin el hombre de ropa desgarrada [107].

El lenguaje moviliza todos sus recursos para expresar la contradicción que caracteriza la condición propia del obrero en el régimen capitalista. El gerundio «golpeando» al ponerse en relación, en el verso siguiente, con el adjetivo «desgarrada», revela un «golpeado» subayacente respecto al que él es como su superación: el hombre-fragmento, el hombre alienado cuya ropa desgarrada constituye de alguna manera su emblema, pero por medio de un encabalgamiento significativo reintroduce al

[106] «La huelga» (*Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» XIII, O. C., I, pág. 618).
[107] *Ibid.*

hombre productor, al hombre fundador del hombre. Al mismo tiempo que la huelga es, de modo negativo, el recuerdo del carácter material de la historia humana, es también el recuerdo del carácter histórico de los procesos materiales y del puesto central que en ellos ocupa el hombre. Los últimos versos del poema son reveladores con respecto a esto: describen ese mundo sin el hombre como es la fábrica abandonada, con los rasgos de un mundo prehistórico, irreal y fantástico:

> Allí estaba la piel de los motores,
> acumulada en muerto poderío,
> como negros cetáceos en el fondo
> pestilente de un mar sin oleaje,
> o montañas hundidas de repente
> bajo la soledad de los planetas [108].

¿PREHISTORIA O FIN DEL MUNDO?

Un mar sin movimiento, una catástrofe geológica que es como una génesis invertida: ¿prehistoria o fin del mundo? en cualquier caso, está expresando, mediante el sistema de referencias más nerudiano que existir pueda, el carácter aberrante de una naturaleza sin el hombre, y, a la inversa el de un hombre separado, por la alienación capitalista, de su «cuerpo no orgánico» [109], según la definición de la naturaleza que daba el joven Marx.

Al hacer que, por un momento, sea nula la cantidad de trabajo comprendida en el producto, la huelga ha designado a ésta como único elemento que haya de determinar su valor. Por

---

[108] *Ibíd.*, pág. 619.

[109] Karl Marx *Manuscritos de 1844:* «La naturaleza, es decir, la naturaleza que no es propiamente cuerpo humano, es el cuerpo no-orgánico del hombre. El hombre vive de la naturaleza, lo que significa que la naturaleza es su cuerpo con el que debe mantener un proceso constante para no morir. Decir que la vida física e intelectual del hombre está indisolublemente ligada a la naturaleza no significa sino que la naturaleza está indisolublemente ligada consigo misma, porque el hombre es una parte de la naturaleza».

supuesto que no ha acabado con la alienación, pero al desvelar «el secreto escondido bajo el movimiento aparente de los valores de las mercancías» [110], ha contribuido a mostrar sus bases objetivas. En conclusión, es sobre todo, la oportunidad de una toma de conciencia por los trabajadores del puesto esencial que ocupan en la sociedad en tanto que productores: en la huelga es donde se afirmará en su forma más decidida la conciencia de clase y donde se renovarán los lazos que había roto u ocultado la alienación:

> Allí duraba el hilo delicado
> que une a los seres, allí la cinta pura
> del hombre estaba viva [111].

LA UNIDAD RECOBRADA

La unidad de las vidas humanas, esa dimensión de lo indestructible que el poeta de «*Alturas de Macchu Picchu*» había situado en el centro de su búsqueda, he aquí que se le revela a través de la paradoja de una inactividad en acción:

> y en una pausa trémula de lucha
> vi por primera vez lo único vivo:
> La unidad de las vidas de los hombres [112].

Descubre, en la fraternidad de los hombres en huelga, esa «fundación perdida» [113], esa «lejana ciudad de la ternura» [114] que otros habían relegado a un lugar inaccesible. Esa unidad no es un sueño metafísico. Es, al mismo tiempo, un arma decisiva en el combate contra lo que divide entre sí a los hombres y, dialécticamente, el propio producto de esa división.

---

[110] Karl Marx, *El Capital*, Libro primero, tomo I, cap. I (Ed. Sociales, 1972).

[111] «La huelga» *(Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» IX, O. C., I, pág. 615).

[112] *Ibíd.*

[113] *Ibíd.*

[114] *Ibíd.*

Marx resume, en un pasaje famoso del *Manifiesto del Partido Comunista*, esa contradicción: «el progreso de la industria, cuyo agente sin voluntad propia ni resistencia es la burguesía, substituye al aislamiento de los obreros siendo la resultante de su competencia su unión revolucionaria por medio de la Asociación. De ese modo, el desarrollo de la gran industria mina, bajo los pies de alta burguesía, el propio terreno en el que ha establecido su sistema de producción y apropiación. La burguesía produce ante todo sus propios sepultureros. Su caída y la victoria del proletariado son, igualmente, inevitables» [115].

Esa solidaridad objetiva, si no es abstracta, tampoco es episódica. Une, más allá de la diversidad de las situaciones históricas, a los trabajadores de todos los países y de todos los tiempos. La revelación de la unidad de las vidas humanas experimentada por el poeta por el contacto con los obreros en huelga es del mismo tipo que la que experimentó en las alturas de Macchu Picchu. Ese sentimiento de la profunda convergencia de todas las luchas de la historia había existido en la base del proyecto del *Canto General*. Es preciso que vayamos más lejos y hallemos en él en qué se basa, en Neruda, el discurso épico.

LA REFERENCIA A LA EPOPEYA

Se acostumbra hablar de epopeya, a propósito del *Canto General*. Aunque es posible descubrir aquí y allá algunas coincidencias con la tradición épica [116], sin duda no es la mejor manera

---

115 Karl Marx, *Manifiesto del Partido Comunista* (Ediciones Sociales, 1962, París).

116 Aparte de tal o tal otro rasgo estilístico (la utilización frecuente, por ejemplo, del «epíteto homérico»), podemos hallar, diseminados en el *Canto General*, algunos elementos de la epopeya tradicional: la «proposición» («Yo estoy aquí para contar la historia desde la paz del búfalo...», cf. *Canto General* I: «*La lámpara en la tierra*», «Amor América», O. C., I, pág. 319), la «invocación» («Levántate, / materna Ocllo, descansa tu secreto / en la fatiga larga de esta noche...», cf. *Id.*, «*Los conquistadores*», «Elegía», O. C., I, pág. 364), y, por supuesto, la «narración». Se

de abordar el poema de Neruda el compararlo con los grandes modelos de esta tradición. Nos podríamos ahorrar esa palabra si, a través de ella, no se planteara la cuestión crucial en la poesía nerudiana: la relación de la poesía con la historia.

Es fácil resumir el juicio emitido por una extensa tendencia de la crítica sobre el *Canto General:* desde el punto de vista poético, un monumento ante el que no se podría pasar sin inclinarse; y desde el punto de vista histórico, una visión «simplista», «dogmática», «sectaria». El problema que se le plantea, a partir de ahí, a la crítica consiste en que la historia constituye más de las tres cuartas partes de la materia poética del *Canto General.* Entonces es cuando interviene la referencia a la epopeya. Ella permitirá denominar a la historia en el poema y subrayar el puesto fundamental que en ella ocupa, pero sin que nadie se prive, sin embargo, de discutir su validez. Las reticencias manifestadas ante las insuficiencias del «marxista Neruda», en el dominio del análisis histórico, no mermarán un ápice de la admiración que se le tiene al «poeta épico»; serán simplemente una oportunidad de comprobar una vez más que la historia y la poesía se llevan muy mal, sobre todo, cuando se mezclan con la ideología o la política. Habrá que buscar, tras las impurezas del lenguaje militante, el puro núcleo, por fortuna inalterable, de la Poesía.

Las implicaciones de semejante actitud son graves no tanto porque discutan la competencia de Neruda en materia de historia, como porque atañen a la esencia misma de su poesía. Para ésta, la historia no se define, efectivamente, por una cuestión de acontecimientos o de personajes a los que se propondría ilustrar, sino por un profundo movimiento de los seres y de las cosas del que ella extrae su fuerza y su validez. Al querer reducir, mediante una cierta manipulación de la noción de epopeya, la relación del poeta con la historia a una relación puramente formal y superficial, ¿no nos condenamos a ignorar las bases reales del renacimiento de la epopeya en el *Canto*

---

pueden señalar algunas interferencias, igualmente, con *La Araucana,* de Ercilla, en especial el tema de la educación y el del cacique.

General que constituyen las luchas anti-imperialistas en el plano histórico, y las lecciones del materialismo histórico en el plano ideológico? Ahora bien, sin lugar a dudas, el rasgo más característico de la poesía épica tal como la concibe Neruda y, con él, un cierto número de poetas contemporáneos [117] es que se inspira en una clara conciencia del conjunto del movimiento histórico y de las fuerzas que en él actúan. Que esta conciencia no sea idéntica al conocimiento científico propiamente dicho de la historia, no implica que le sea ajena. La propia pasión del poeta, su «parcialidad», tan a menudo reprochada, aunque sitúa el discurso del poeta en otro nivel que no es el discurso del historiador, no falsea necesariamente las conclusiones. Al definir «la historia de toda sociedad hasta nuestros días» como «la historia de la lucha de clases» [118], y al designar a la clase obrera como la expresión de la disolución de todas las clases y como clase portadora de los intereses de toda la humanidad, Marx enuncia una verdad y demuestra que está fundamentada científicamente. Pero esa demostración implica al mismo tiempo que no es posible abstraer la verdad científica de la lucha de clases que es su núcleo. Efectivamente, es en la lucha de clases donde se forma, y en la práctica del combate histórico donde basa su carácter objetivo: «La cuestión de la atribución al pensamiento humano de una verdad objetiva no es una cuestión teórica sino *práctica.* En la praxis es donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir: la realidad y la potencia de su pensamiento, demostrar que pertenece a este mundo. El debate sobre la realidad o la irrealidad del pensamiento aislado de la praxis es una cuestión puramente *escolástica*» [119]. De esta nueva definición de la verdad a partir de la práctica histórica se deduce que no es adoptar una actitud «subjetiva» [120] ni faltar

---

117 En especial el turco Nazim Hikmet y el griego Yannis Ritsos.

118 Karl Marx, *Manifiesto del Partido Comunista.*

119 Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach* II (K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana,* París, Ediciones Sociales, 1973).

120 Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1966): «Tan importante es la visión subjetiva del poeta en

a la verdad histórica el poner su pluma, como Neruda lo hace en el *Canto General,* al servicio de la clase obrera, sino que, al contrario, es adoptar con lucidez su movimiento objetivo.

LUCHA DE CLASES Y MANIQUEÍSMO

¿No ha ocultado Neruda la complejidad de ese movimiento? Algunos críticos se lo han preguntado, como Saúl Yurkievich, quien, aun respetando en Neruda «su intención de abandonar la poesía-divertimiento refinado, juguetería sublime, diapasón selecto, para volverla vehículo de una evidencia terrible y prosaica», le reprocha: «substituir la realidad con su movilidad, su inagotable y heterogénea simultaneidad, su ambigüedad, su inestabilidad, su mutabilidad, por un realismo estrecho, dual, maniqueo, por un determinismo mecánico, dogmático, que nunca encontramos en su correligionario y contemporáneo César Vallejo» [121]. En otras plumas, ese reproche toma la forma de un extraño proceso: al pintar exageradamente negro el cuadro de la conquista del Continente por los españoles, y al no tener en consideración la inmensa aportación de estos últimos a los pueblos americanos, Neruda parece haberse entregado a un burdo antihispanismo. A la inversa, parece haber presentado una visión totalmente idílica, ideal y falsa, de las sociedades indígenas [122]. Podemos prescindir rápidamente de este último

el *Canto General* que, a pesar de su aparente entonación épica o cronística, este canto es también un canto personal».

Conocemos la «tesis» de Emir Rodríguez Monegal: el poeta, a través de la imagen del Conquistador que propone en el *Canto General,* parecería haber arreglado algunas cuentas personales con su padre «rubio y barbudo como los conquistadores de Veracruz, duro y lejano como los españoles abatidos en las nieves glaciales del Sur» (pág. 244). Como el propio Monegal escribe —y nadie le obliga a decirlo—: «En ese terreno, a veces, el crítico no sabe donde tiene que parar...» (pág. 245).

[121] Saúl Yurkievich, «Mito e Historia: dos generadores del *Canto General*» *(Revista Iberoamericana,* n.os 82 y 83, enero-junio 1973, pág. 133).

[122] «... De ahí que históricamente el *Canto General* resulte tan discutible, tan parcial. Su visión es tan antiespañola que no reconoce ninguno

punto: basta con recordar los cantos X, XI y XII de «*Alturas de Macchu Picchu*», que se distinguen precisamente de toda una tradición indigenista de carácter idealista por el modo en que presenta, tras el esplendor de las ruinas incas, la explotación del hombre por el hombre:

> Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
> decidme: aquí fui castigado,
> porque la joya no brilló o la tierra
> no entregó a tiempo la piedra o el grano... [123]

El mismo rechazo de idealizar al indio lo encontramos en los retratos contemporáneos que de él hace y que lo presentan mucho más como víctima de largos siglos de alienación histórica que como heredero de guerreras tradiciones [124].

En lo que se refiere a la acusación de antihispanismo, no es reclamación nueva la que se le hace al autor del *Canto General*. Suena asombrosamente a anti-Lascasiano [125]. Se enriquece, sin embargo, con un aspecto inédito: se le reprocha a Neruda la

---

de los aportes de esa dura colonización al nuevo continente; es tan simplista en su aplicación externa de la dialéctica soviética (sic) que sólo puede persuadir a los ya convencidos. En el proceso de la explotación del hombre americano desdeña subrayar que existía en la América indígena un feudalismo prehispánico ejercido duramente por los aztecas en México y por los incas en el Perú» (E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, op. cit., pág. 238).

123 «*Alturas de Macchu Picchu*» XII (O. C., I, pág. 347).

124 Cf. «Los indios» *(Canto General* V: «*La arena traicionada*», O. C., I, pág. 496), y «El indio» *(Navegaciones y regresos*, O. C., II, pág. 211).

125 Es significativo que Monegal, a propósito del poema dedicado, en «*Los libertadores*», al autor de *La destrucción de Las Indias*, le reproche a Neruda haber convertido a Las Casas en un «Protosindicalista» *(El viajero inmóvil*, pág. 240). Discutiéndole al poeta su derecho a actualizar el recuerdo de Las Casas y a invocarlo a partir de las vicisitudes del combate cotidiano, el crítico uruguayo manifiesta su profunda incomprensión de la visión histórica del *Canto General*. Para Neruda, es en la permanencia de la lucha por la defensa de los derechos del hombre donde se basa la unidad del movimiento histórico y ello justifica el acercamiento efectuado por el poeta entre el combate de Las Casas y el combate sindical.

ingratitud de que, como poeta, hace muestra, al no manifestar su reconocimiento hacia los importadores de la lengua española [126].

Antes de entrar en detalles sobre esas acusaciones, hay que decir cuán sorprendentes son aplicadas a Neruda, de quien todos sabemos, y tantos poemas lo atestiguan, que siempre ha considerado a España como su segunda patria [127]. Neruda se ha guardado siempre de confundir al pueblo español con éste u otro de sus representantes oficiales [128]. Un poema de la parte del *Canto General* dedicada a «*Los conquistadores*» es revelador a ese respecto:

A Veracruz va el viento asesino.
En Veracruz desembarcan los caballos.
Las barcas van apretadas de garras
y barbas rojas de Castilla.
Son Arias, Reyes [129], Rojas, Maldonados,

---

126 «El idioma español no es de España: es de todos. Sin embargo, Neruda también lo olvida en el *Canto General;* incomprensiblemente soslaya ese elemento de vida y de comunicación que aportan a todo un Continente el conquistador y el fraile; desdeñoso como la paloma de Kant del aire que le sostiene, Neruda sigue acumulando (en español) diatribas contra España fundadora. Es una curiosa paradoja, una súbita ceguera que impide al poeta reconocer la misma existencia del instrumento con que trabaja y crea» (E. R. Monegal, *El viajero inmóvil,* página 243).

127 Entre otros textos puede verse, además de «*España en el corazón*» *(Tercera residencia* IV, O. C., I, pág. 272), «*El pastor perdido*» *(Las uvas y el viento* IV, O. C., I, pág. 776), «Oda a Don Jorge Manrique» *(Nuevas odas elementales,* O. C., I, pág. 1290), «Viaje al corazón de Quevedo» *(Viajes,* O. C., II, pág. 9), «*Toro*» y «*Elegía de Cádiz*» *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, págs. 407 y 414), «*El fuego cruel*» *(Memorial de Isla Negra* III, O. C., II, pág. 557) y los cuadernos V y VI de *Confieso que he vivido. Memorias* (Losada, Buenos Aires, 1974).

128 Lo mismo ocurre con los U. S. A., como con elocuencia lo expresa «*Que despierte el leñador*» *(Canto General* IX, O. C., I, pág. 572) o algunos pasajes de la *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena.*

129 Se ha señalado con frecuencia que es ese el patronímico del poeta (Neftalí Ricardo Reyes). No es seguro que Neruda haya introducido vo-

hijos del desamparo castellano,
conocedores del hambre en invierno
y de los piojos en los mesones [130].

El viento que los lleva es un viento asesino. No son, sin embargo, monstruos sedientos de sangre esos hombres, que, desde el puente del barco, descubren América a su vez. Si tienen garras en lugar de manos, es la miseria la que se las ha hecho crecer. Neruda hace muestra en ese poema no sólo, como lo indica Noël Salomon, de conocimientos históricos precisos [131], sino también de una profunda comprensión de lo que fue, socialmente, el fenómeno de la Conquista. La codicia no es el dato moral que definiría de una vez por todas y de modo maniqueo a los hombres que desembarcaron en Veracruz: es el producto de una situación económica que reunió en la península hispánica a todo un ejército de hombres hambrientos tanto de pan y libertad como de gloria. Neruda no olvida, claro está, en qué los convertirá la historia: en criminales, y, en cualquier caso, en culpables. Pero tampoco olvida cuál es su sueño:

Qué miran acodados al navío?
Cuánto de lo que viene y del perdido
pasado, del errante
viento feudal en la patria azotada?

No salieron de los puertos del Sur

---

luntariamente su propio apellido en esta enumeración como lo sugieren Noël Salomon («Un acontecimiento poético: El *Canto General*», *Boletín Hispánico* LXXVI, n.os 1 y 2, enero-junio 1974. Destaquemos que el artículo fue escrito durante el invierno de 1950-51) y Emir Rodríguez Monegal (*El viajero inmóvil*, op. cit.) que saca las conclusiones que ya conocemos. En cualquier caso el poeta no ha cesado de desmentirlo.

130 «Llegan al Mar de México (1493)» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*» III, O. C., I, pág. 351).

131 Noël Salomon, en un artículo del *Boletín Hispánico* ya citado («Un acontecimiento poético: El *Canto General*»), recuerda las páginas de la *Historia de Las Indias* donde Las Casas cuenta cómo, hacia 1514-1515, campesinos castellanos de Castilla la Vieja o de Aragón (vasallos de señores) querían partir para Las Indias, para que sus hijos pudieran vivir en «Tierra libre y real».

a poner las manos del pueblo
en el saqueo y en la muerte:
ellos ven verdes tierras, libertades,
cadenas rotas, construcciones [132].

Ese sueño de tierra y libertad que intentará realizarse en la siniestra gesta de la Conquista se frustrará y sólo habrá servido al final de vehículo para los intereses de la clase dirigente. Ya americanos, algunos siglos más tarde, los conquistadores del ayer y los pobres de la España de hoy se encuentran sentados a la misma mesa vacía. En la «Elegía de Cádiz» Neruda evocará lo que fue, desde un punto de vista de clase, el epílogo de la Conquista:

Como dos campanadas en destierro
se responden: ahora, conquistados,
conquistadores: está la familia en la mesa,
separados y unidos en el mismo castigo,
españoles hambrientos y americanos pobres
estamos en la misma mesa pobre del mundo.
Cuando ya se sentó la familia a comer
el pan se había ido de viaje a otro país:
entonces comprendieron que sin ninguna broma
el hambre es sangre y el idioma es hambre [133].

De Sevilla a México, no es sólo una misma lengua lo que une a los pueblos de España y América, sino ese otro lenguaje que se llama el hambre.

El análisis de clase ha llevado al poeta a las antípodas de una visión esquemática que levantaría para siempre, unos contra otros, a los españoles y americanos. Indudablemente, la intención de Neruda, en primer lugar, es evidenciar el carácter imperialista de la Conquista española y la resistencia popular contra la que chocó. Pero no han de buscarse en un pretendido «antihispanismo» las razones de esa opción: al favorecer esos dos aspectos de la empresa española ultra-atlántica, Neruda

[132] «Llegan al Mar de México» *(Canto General* III, O. C., I, pág. 351).
[133] «Elegía de Cádiz» VII *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, pág. 418).

cree estar mostrando la continuidad de la historia del continente americano. No olvidemos que, efectivamente, ambición imperialista y resistencia popular caracterizarán igualmente, en la época contemporánea, las relaciones de la América Latina con sus nuevos conquistadores: los U.S.A. Que Neruda, aun procediendo deliberadamente a una simplificación de las perspectivas, sigue siendo consciente de la complejidad del fenómeno histórico, nos basta como prueba el poema que cierra en el *Canto General* la parte dedicada a «*Los conquistadores*» y se titula «A pesar de la ira».

«A PESAR DE LA IRA»

En ese poema Neruda ensalza sin reservas la inmensa aportación de España al continente americano. En primer lugar la lengua, en contra de las aserciones de Emir Rodríguez Monegal [134]:

> Páginas de agua, claro poderío
> de idiomas rumorosos, dulces gotas
> elaboradas como los racimos,
> sílabas de platino en la ternura
> de unos aljofarados pechos puros,
> y una clásica boca de diamantes
> dio su fulgor nevado al territorio [135].

Y tras la lengua, la poesía, las artes, pero sobre todo las técnicas, con una alusión, mediante una referencia a los «mercaderes», a la clase que fue el origen de su prodigioso desarrollo:

> ... y en la primavera
> del mundo, amaneció la maquinaria.
>
> La técnica elevaba su dominio
> y el tiempo fue velocidad y ráfaga
> en la bandera de los mercaderes [136].

---

134 Véase más arriba la nota 126.

135 «A pesar de la ira» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*» XXV, O. C., I, págs. 376-377).

136 *Ibid.*, pág. 377.

Se menciona en particular, entre las técnicas, a la imprenta, como dispensadora de luces:

> El papel repartió la miel desnuda
> guardada en las tinieblas [137].

El título del poema es el que da el tono: «A pesar de la ira». No se trata de una especie de paréntesis en medio del que el poeta acallara su pasión para reconocer, en su súbito acceso de objetividad, lo que realmente fue la Conquista. El canto «nacido de la ira como una brasa» y el entonado «a pesar de la ira» brotan de una misma verdad, pero de una verdad contradictoria en el sentido dialéctico del término. Las «hazañas» de la Conquista no significan que haya sido una empresa filantrópica y humanitaria desgraciadamente ensombrecida por algunos excesos. Los aspectos positivos y los aspectos negativos de la Conquista son inseparables. Como escribe acertadamente Noël Salomon: «La Conquista ha integrado en su propio proceso incluso lo que no es, su antítesis, la liberación» [138]. Al importar la lengua española, factor de unidad, las imprentas, factor de emancipación, al crear, por medio de la introducción de técnicas agrícolas e industriales, las condiciones para un desarrollo de las fuerzas de producción, el imperialismo español ha proporcionado a los pueblos latinoamericanos armas indispensables para su futura emancipación. Pero si

> La luz vino a pesar de los puñales [139].

¿no le corresponde el mérito, con un último análisis, a la lucha de los «Libertadores» y al heroísmo de sus sacrificios? Aquí nos hallamos ante la elección que hizo Neruda, y que nada tiene de subjetiva, de enfocar el interés más que sobre la complejidad de las situaciones históricas, sobre su aspecto conflictivo.

Elección tal no carece de riesgos. Existe el de estancar el movimiento histórico en oposiciones de carácter absoluto y con-

[137] *Ibid.*

[138] Noël Salomon, «Un acontecimiento poético: El *Canto General*» (*Boletín Hispánico* LXXVI, n.os 1 y 2, enero-junio 1974).

[139] «A pesar de la ira» (O. C., pág. 376).

vertir a los hombres en encarnación de valores abstractos de orden moral o metafísico: el de ir a parar, con otras palabras, a una visión maniquea de la historia. Plantear ese problema es plantear el problema del «héroe» en el *Canto General* y el de lo que, por encima de la diversidad de los personajes históricos, lo define como tal.

GÉNESIS DEL HÉROE

Los héroes del *Canto General* comparten el mismo emblema. Juárez es un mineral que se extrae:

> Juárez, si recogiéramos
> la íntima estrata, la materia
> de la profundidad, si cavando tocáramos
> el profundo metal de las repúblicas,
> esta unidad sería tu estructura [140].

Mina, un hilo de cristalinas aguas:

> Mina, de las vertientes montañosas
> llegaste como un hilo de agua dura [141].

San Martín, una pradera que se recorre a galope:

> Te galopamos, San Martín, salimos
> amaneciendo a recorrer tu cuerpo [142].

Recabarren, la arena infinita de la pampa chilena:

> vi venir del espacio puro
> de las pampas inabarcables
> un hombre hecho de su misma arena [143].

---

[140] «Viaje por la noche de Juárez» *(Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXX, O. C., I, pág. 425).

[141] «Mina (1817)» *(Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXII, O. C., I, pág. 409).

[142] «San Martín (1810)» *(Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXI, O. C., I, pág. 407).

[143] «Recabarren» (1921) *(Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXXVI-(9), O. C., I, pág. 445).

Todos portan símbolos del mundo natural. El agua, la tierra, la arena, el mineral les confieren, tanto como esas virtudes guerreras o políticas que los caracterizan, el carácter invencible. En último extremo, no es el hombre quien forja en la materia sus armas, sino la materia la que parece haber forjado al hombre como arma necesaria para su propia defensa [144]. La tierra araucana, violada por el conquistador, engendra dialécticamente al héroe destinado a combatirle:

> Arauco fue un útero frío,
> hecho de heridas, machacado
> por el ultraje, concebido
> entre las ásperas espinas,
> arañado en los ventisqueros,
> protegido por las serpientes.
>
> Así la tierra extrajo al hombre [145]

El hombre brotado de las profundidades de la «espesura» es una planta y es una flecha. Los «toquis» que dirigirán la «guerra patria» son producto de un proceso que, ante el peligro, convoca las fuerzas dispersas en la naturaleza y las reúne, como el lago glacial las aguas australes:

---

[144] El carácter necesario que posee la intervención humana lo manifiesta en especial el curioso poema titulado «Duerme un soldado» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*» XI, O. C., I, pág. 358). En él vemos un ídolo de piedra que no logra movilizar por sí solo las fuerzas del mundo natural contra un español dormido. Es interesante comprobar que ese mismo ídolo aparece al final de un poema dedicado a Ercilla («*Los conquistadores*» XXII, O. C., I, pág. 371), pero desempeñando la función inversa que es la de subrayar el fracaso de los soldados de Ercilla frente a la selva araucana. Tras la aparente contradicción se oculta una visión coherente: a lo inútil de los esfuerzos de los conquistadores en una lucha que llevan a cabo sin la complicidad del mundo material, le responde la impotencia de dicho mundo material de triunfar sobre su profanador sin el apoyo de una voluntad humana que es su expresión consciente en el plano de la historia.

[145] *Canto General* IV: «*Los libertadores*» IV, «Surgen los hombres» (O. C., I, pág. 386).

Allí germinaban los toquis.
De aquellas negras humedades,
de aquella lluvia fermentada
en la copa de los volcanes
salieron los pechos augustos,
las claras flechas vegetales,
los dientes de piedra salvaje,
los pies de estaca inapelable,
la glacial unidad del agua [146].

Nada permite distinguir al guerrillero de la naturaleza que lo ha engendrado, más que su mirada. En dos ocasiones, en la serie dedicada en «*Los libertadores*» a la resistencia araucana, Neruda termina su evocación del guerrero fundido con el medio natural, con el mismo rasgo. En el poema IV, «Surgen los hombres», lo compara con un puma cuya presencia permite descubrir únicamente el fulgor de los ojos en la oscuridad:

Amontonó su cabellera
como un pequeño puma rojo
y los ojos de piedra dura
brillaban desde la materia
como fulgores implacables
salidos de la cacería [147].

La mirada revela la presencia del hombre, pero su función es, sobre todo, expresar su identificación con el mundo material [148]. El poema V, «Toqui Caupolicán», proporciona la confirmación:

De Caupolicán el Toqui es la mirada
hundida, de universo montañoso,

146 *Ibid.*, págs. 385-386.

147 *Ibid.*, pág. 386.

148 Esa imagen del puma es comparable a la que hallamos al final de la «Oda a la pantera negra» *(Tercer libro de las Odas*, O. C., I, pág. 1501): «Anduvo / como el fuego, y, como el humo, / cuando cerró los ojos / se hizo invisible, inabarcable noche». Al cerrar los ojos y fundirse en la noche de su pelaje, la pantera negra realiza su propia restitución al mundo material del que es expresión.

los ojos implacables de la Tierra,
y las mejillas del titán son muros
escalados por rayos y raíces [149].

Se ha producido un desplazamiento de la simple comparación («mirada hundida», «de universo montañoso») a la identificación («los ojos implacables de la tierra»). El Toqui mira desde la materia y la mirada que fija en el invasor es la implacable de la Historia.

La táctica de utilización del terreno característica de la guerrilla le ofrece al poeta, en la persona del guerrero araucano, la posibilidad de una metáfora simbólica del lazo que une al héroe histórico a la materia. Otras veces, como hemos visto, ese lazo se expresa de manera puramente emblemática, sin perder nada de su fuerza y de su significación, sin embargo. La referencia al mundo natural no es nunca, en el *Canto General*, un simple estereotipo, incluso cuando se refiere a un personaje, al que su procedencia y el medio social en el que se desarrolla mantienen alejado de la naturaleza americana. La causa de ello es que la relación del héroe con la materia pasa por una noción intermedia cuya importancia en el *Canto General* es capital: la noción del pueblo.

LA NOCIÓN DE PUEBLO: EL SÍMBOLO DEL ÁRBOL

El simbolismo del árbol [150] permite una primera aproximación a aquélla. Es interesante comprobar que aparece, en la serie dedicada a la resistencia araucana, en dos versiones complementarias. Tan pronto es el pueblo, considerado como uni-

[149] *Canto General* IV: «*Los libertadores*» V, «Toqui Caupolicán» (O. C., I, pág. 387).

[150] En el artículo que le dedicó al *Canto General*, Noël Salomon indica y analiza su carácter polisémico, subrayando con acierto la doble presencia, en segundo plano, de una tradición cultural prehispánica y de la tradición cultural cristiana («Un acontecimiento poético: El *Canto General*», O. C., pág. 106).

dad, el que porta cual un follaje la muchedumbre de los heroísmos individuales:

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
y el viento estrella los follajes
de muchedumbre rumorosa,
hasta que cae la semilla
del pan otra vez a la tierra [151],

como son los héroes individuales los que, cual árboles de la selva austral, oponen al enemigo el frente unido e impenetrable de la unión de sus follajes:

Otros árboles con él vinieron.
Toda la raza de ramajes rojos,
todas las trenzas del dolor silvestre,
todo el nudo del odio en la madera.
Caupolicán, su máscara de lianas
levanta frente al invasor perdido:
no es la pintada pluma emperadora,
no es el trono de plantas olorosas,
no es el resplandeciente collar del sacerdote,
no es el guante ni el príncipe dorado:
es un rostro del bosque,
un mascarón de acacias arrasadas,
una figura rota por la lluvia,
una cabeza con enredaderas [152].

El héroe convertido en árbol del follaje de un pueblo innumerable, o el árbol del pueblo coronado por una muchedumbre inagotable de héroes: es el mismo símbolo de la relación dialéctica que transforma al héroe en la expresión, a través del individuo, de las aspiraciones colectivas o bien en la superación,

---

151 *Canto General* IV: «*Los libertadores*» (O. C., I, pág. 378).
152 *Ibid.*, «*Los libertadores*» V, «Toqui Caupolicán» (O. C., I, pág. 387).

en el seno de la colectividad, de las aspiraciones individuales. Pero lo que origina esa relación y le da sentido, es el arraigo del árbol en el suelo material.

Cuando se produce la génesis del Toqui, vemos, dice Neruda,

el tronco terrenal hacerse pueblo [153].

EL PUEBLO MATERIAL

A través del héroe, la naturaleza se vuelve Historia y también pueblo. Saúl Yurkievich señala agudamente [154] que Neruda concibe el pueblo como una prolongación de la naturaleza dotada de todas las virtudes genésicas de ésta. La asimilación del pueblo a un lugar subterráneo donde se elabora la substancia de los héroes es constante, efectivamente, en el *Canto General* [155]. Es lícito interpretar en esta «naturalización» de la Historia el predominio de una «visión mitológica». Sería aventurado, sin embargo, deducir de ello que se aleja de la Historia. Por el contrario, a ella remite.

A través de la asimilación metafórica del pueblo a la materia se expresa una concepción que es la, materialista e histórica, del hombre definido por las relaciones que mantiene con la

153 *Ibid.*

154 En su artículo «Mito e Historia: dos generadores del *Canto General*» (op. cit., pág. 125): «El pueblo se convierte para Neruda en el fundamento de toda poesía. Lo concibe como una prolongación de la naturaleza genésica dotado de todas las potestades de la potencia que lo engendra; tendrá los mismos atributos energéticos, la misma capacidad generadora y transformadora que la tierra-madre».

155 Cf. «Cuauhtémoc» (O. C., I, pág. 381): «Toda la sombra preparaba sombra. / Era la tierra una oscura cocina, / piedra y caldera, vapor negro, / muro sin sombra, pesadumbre / que te llamaba desde los nocturnos / metales de tu patria».

O también: «América insurrecta (1800)» (O. C., I, pág. 403): «El pueblo oscuro fue su copa, / recibió la sustancia rechazada, / la propagó en los límites marítimos, / la machacó en morteros indomables». La asimilación del pueblo a la «tierra-madre» se expresa igualmente en el tema de la semilla (cf. 2.ª parte de esta obra, capítulo III).

naturaleza en la producción de sus medios de existencia. Un importante poema de *Plenos poderes* titulado «El pueblo» muestra con claridad el carácter histórico que adquiere en Neruda la naturalización de la noción de pueblo al asociarla estrechamente a la actividad productora del hombre. La esencia del poema es una exaltación del trabajo humano. La grandeza de ese hombre al que canta y cuyo nombre es pueblo consiste en que:

> su hazaña fue contra el agua o la tierra,
> contra el trigo para que hubiera pan,
> contra el árbol gigante para que diera leña,
> contra los muros para abrir las puertas,
> contra la arena construyendo muros
> y contra el mar para hacerlo parir [156].

Ahora bien, es precisamente este acto que alza al hombre-pueblo «contra» el mundo material, el que le obliga al fin a fundirse con él:

> desde arriba era gris como el subsuelo,
> como el cuero era pardo,
> era amarillo cosechando trigo,
> era negro debajo de la mina,
> era color de piedra en el castillo,
> en el barco pesquero era color de atún
> y color de caballo en la pradera:
> cómo podía nadie distinguirlo
> si era el inseparable, el elemento,
> tierra, carbón o mar vestido de hombre? [157].

La materia hecha hombre, es decir: consciente de sí misma, es decir: Historia. La asimilación del pueblo a la materia muestra aquí su verdadero carácter. Encubre una contradicción que es constitutiva del devenir histórico. El pueblo no se fusiona con la «tierra-madre» más que en el acto mediante el que se enfrenta a ella y que lo convierte en depositario, a través de

156 *Plenos poderes:* «El pueblo» (O. C., II, pág. 485).
157 *Ibid.*, pág. 486.

los siglos, de la permanencia histórica. Arraigado en el pueblo como el árbol en la tierra, el héroe absorbe su substancia de las fuentes de esta «creadora permanencia» [158].

De ese modo, por encima de la diversidad de las situaciones y de los personajes históricos, los héroes del *Canto General*, sea directa o indirectamente, consciente o inconscientemente [159], por medio de las guerras que entablan por la independencia de la nación o por medio de las huelgas que organizan para hacer triunfar las reivindicaciones obreras, defienden y hacen que progrese la misma concepción del hombre basada en el lazo concreto que lo ata a la materia. Sus enemigos son quienes, por la opresión y por la explotación, «desnaturalizan», en el doble sentido del término, y a la vez «deshumanizan» ese lazo en el que el hombre debería —y esa es la razón de ser de su lucha, precisamente— reconocerse y ser más dueño de su persona. Como en él se estrecha la relación del hombre con la materia, el pueblo es el elemento unificador de la visión histórica en

---

158 *Canto General* XI: «*Las flores de Punitaqui*» XV, «La letra»: «Y sobre esta unidad como la tierra / firme y germinadora se ha dispuesto / la creadora permanencia, el germen / de la nueva ciudad para las vidas» (O. C., I, pág. 620).

159 Es interesante, con respecto a eso, recordar lo que Engels escribía en *Ludwig Feuerbach y el final de la filosofía clásica alemana* (París, Ediciones Sociales, 1966): «Si se trata, por consiguiente, de buscar las fuerzas motrices que —consciente o inconscientemente, y, es preciso decirlo, más a menudo, inconscientemente— se hallan tras los móviles de las acciones históricas de los hombres y que constituyen de hecho las fuerzas motrices más profundas de la historia, no puede tratarse tanto de motivaciones de los individuos, por eminentes que sean, como de las que movilizan grandes masas, pueblos enteros, y, en cada pueblo, a clases enteras a su vez, y motivaciones, añadiremos, que los empujen no a una efervescencia pasajera o a un humo de pajas que en seguida se extingue, sino a una acción duradera, que desemboque en una gran transformación histórica. Dilucidar las razones motrices que de manera clara o confusa, directamente o de manera ideológica e incluso divinizada, se reflejan aquí en el espíritu de las masas en acción y de sus jefes —esos a los que se les califica de hombres ilustres— como motivaciones conscientes, esa es la única vía que puede ponernos sobre el rastro de las leyes que dominan la historia en su conjunto, así como en las diferentes épocas y en los diferentes países».

el *Canto General*. Él es el que une en un mismo combate y en un mismo movimiento a sus héroes. Pero a la vez que le proporciona unidad al fresco heroico, la noción de pueblo permite comprender el puesto privilegiado que allí tiene el que Neruda considera como héroe de nuestra época: el proletario.

EL PROLETARIO, HÉROE DE NUESTRA ÉPOCA

Por el puesto que ocupa dentro del aparato económico, el proletario representa la actividad vital consciente que convierte al hombre, según expresión de Marx, en un «ser genérico» [160]. Ahora bien, por una dramática paradoja, el creador de riqueza, «el padre de los panes» [161], como lo llama Neruda, nada posee [162]. Aquél por quien todo existe, no existe: su existencia está alienada en el producto que crea:

> Yo, que lo conocí, lo vi bajando
> hasta no ser sino lo que dejaba:
> calles que apenas pudo conocer,
> casas que nunca y nunca habitaría [163].

---

[160] «La actividad vital consciente distingue directamente al hombre de la actividad vital del animal. Por eso y sólo por eso es un ser genérico. Mejor aún, es solamente un ser consciente. Dicho de otra manera, su misma vida es para él un objeto, precisamente porque es un ser genérico. Sólo por eso es su actividad, actividad libre. El trabajo alienado invierte la relación de tal manera que el hombre, por el hecho de ser un ser consciente, no hace de su actividad vital, de su *esencia* más que un medio de *existencia*» (Karl Marx, *Manuscritos de 1844*, op. cit.).

[161] «El pueblo» *(Plenos poderes*, O. C., II, pág. 485).

[162] «Cuanto más produce el obrero, menos tiene que consumir; cuantos más valores crea, más se devalúa y ve disminuida su dignidad; cuantas más formas tiene su producto, más es informe el obrero; cuanto más pujante es el trabajo, más impotente es el obrero; cuanto más espíritu cobra el trabajo, más desprovisto se ve de espíritu el obrero y se ha convertido en esclavo de la naturaleza» (Karl Marx, *Manuscritos de 1844*, op. cit.).

[163] «El pueblo» *(Plenos poderes*, O. C., II, pág. 487).

Era «el inseparable, el elemento, tierra, carbón o mar vestido de hombre» [164]. Pero el producto en el que se había objetivado se separó de él, se volvió ajeno. Así es como se convirtió en el olvidado de la historia.

El advenimiento de la burguesía a la vez que acentuará la explotación y la alienación del proletario, creará dialécticamente las condiciones para su propia desaparición. La concentración capitalista, al reunir a los trabajadores, uniformando sus condiciones de vida y de trabajo, favorecerá el nacimiento de una conciencia proletaria y la organización de la clase obrera en sindicato y en partido revolucionario. En «Recabarren», Neruda ha cantado ese instante:

> y el esclavo sin voz ni boca,
> el extendido sufrimiento,
> se hizo nombre, se llamó Pueblo,
> Proletariado, Sindicato,
> tuvo persona y apostura.
>
> Y este habitante transformado
> que se construyó en el combate,
> este organismo valeroso,
> esta implacable tentativa,
> este metal inalterable,
> esta unidad de los dolores,
> esta fortaleza del hombre,
> este camino hacia mañana,
> esta cordillera infinita,
> esta germinal primavera,
> este armamento de los pobres,
> salió de aquellos sufrimientos,
> de lo más hondo de la patria,
> de lo más duro y más golpeado,
> de lo más alto y más eterno
> y se llamó Partido.
>
> *Partido*
> *Comunista.*
>
> Ése fue su nombre [165].

[164] *Ibid.*, pág. 486.

[165] «Recabarren (1921)» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXXVII, O. C., I, págs. 446-447).

Le ha llegado la hora de salir del olvido al protagonista invisible y silencioso de la historia. Entra a escena para el combate final. El proceso histórico lo ha convertido en el último eslabón de la cadena de quienes, desde siempre, luchan por la liberación de la humanidad. Para que se halle, al cabo de una trayectoria jalonada de sacrificios, a cargo de esta misión definitiva, era preciso que perteneciera a una clase social que, tomando la expresión de Marx, «posee un carácter de universalidad por la universalidad de sus sufrimientos, y no reivindica un *derecho en particular* porque se le ha hecho padecer no una *injusticia en particular* sino la injusticia en sí, que ya no puede etiquetarse de *histórica*, sino sólo de *humana*» [166], era preciso que perteneciera a una esfera social «que no pueda emanciparse sin emanciparse de todas las demás esferas de la sociedad y sin emancipar en consecuencia a todas las demás esferas de la sociedad, que, en una palabra, sea la *pérdida total* del hombre y no pueda pues reconquistarse a sí misma sin una *total reconquista* del hombre» [167].

Eso es lo que convierte al proletario, para el autor del *Canto General*, en el héroe histórico por excelencia. Es el último de la casta de los «libertadores». A eso se debe que haya de ocupar, entre ellos, la primera fila. Para Neruda y para el pueblo chileno su nombre es Recabarren. Pero su verdadera identidad es anónima como el pueblo. Es «Un tal chileno llamado Mil» [168] que se encontró el poeta en los desiertos del Norte Grande y, por encima de todas las fronteras, es, en virtud de su anonimato precisamente, el hombre al fin restituido a sus hermanos humanos y a sí mismo.

---

166 Karl Marx, *Introducción a la Filosofía del Derecho de Hegel* (Marx Engels, *Estudios filosóficos*, Edic. Sociales, 1974, pág. 28).

167 *Ibíd.*

168 «Hacia Recabarren» (4), «*Los chilenos*» (*Canto General* IV: «*Los libertadores*» XXXVI, O. C., I, pág. 441).

CUARTA PARTE

EL CAMBIO DE 1958

Capítulo I

CAMBIO Y CONTINUIDAD

«PIDO SILENCIO»

Aunque la crítica no es unánime en cuanto a la naturaleza del cambio que se produce en la poesía de Pablo Neruda a fines de los años cincuenta, lo es, al menos, en cuanto a la realidad de ese cambio. En el poema inicial de *Estravagario*, el poeta del «Canto repartido», cuyos versos son capaces de reunir en una muchedumbre atenta a los obreros del salitre del Norte Grande, a los esquiladores de corderos de la Patagonia, o a los mineros de Lota [1], despide a su auditorio innumerable:

---

[1] «Fue en Lota, hace muchos años. Diez mil mineros habían acudido al mitin. La zona del carbón, siempre agitada en su secular pobreza, había llenado de mineros la plaza de Lota. Los oradores políticos hablaron largamente. Flotaba en el aire caliente del mediodía un olor a carbón y a sal marina. Muy cerca estaba el Océano, bajo cuyas aguas se extienden por más de diez kilómetros los túneles sombríos en que aquellos hombres cavaban el carbón.

Ahora escuchaban a pleno sol. La tribuna era muy alta y desde ella divisaba yo aquel mar de sombreros negros y cascos de mineros. Me tocó hablar el último. Cuando se anunció mi nombre y mi poema «Nuevo canto de amor a Stalingrado», pasó algo insólito, una ceremonia que nunca podré olvidar.

La inmensa muchedumbre, justo al escuchar mi nombre y el título del poema, se descubrió silenciosamente. Se descubrió porque después de

Ahora me dejen tranquilo.
Ahora se acostumbren sin mí [2].

Paradójicamente, el poeta de la palabra fraternal «pide silencio». Y aclara:

Pero porque pido silencio
no crean que voy a morirme:
me pasa todo lo contrario:
sucede que voy a vivirme [3].

FIDELIDAD A LA HISTORIA

A primera vista es, pues, cual un replegarse sobre sí mismo y una reivindicación del derecho a la soledad como se presenta el cambio, del que *Estravagario*, publicado en 1958, es, si no el primer testimonio, uno de los testimonios más explícitos. Tendremos más adelante la oportunidad de definir la naturaleza de ese cambio. Bástenos trazar con claridad un simple apunte del mismo, en el umbral de la cuarta parte de este estudio. El título que le hemos dado podría hacer pensar efectivamente que, al poeta de la historia, a partir de 1958, le sucede un poeta de lo deshabitado, y que, al poeta arraigado en sus deberes terrestres, le sigue un poeta de la ruptura del compromiso social y político. Bien es verdad que algunos han creído poder afirmarlo. Según ellos, los últimos años de la producción nerudiana parecen tener el mismo carácter de mu-

---

aquel lenguaje categórico y político, iba a hablar mi poesía, la poesía. Yo vi, desde la elevada tribuna, aquel inmenso movimiento de sombreros: diez mil manos que bajaban al unísono en una marejada indescriptible, en un golpe de mar silencioso, en una negra espuma de callada reverencia.

Entonces mi poema creció y vibró como nunca su acento de guerra y de liberación», *Confieso que he vivido. Memorias* (Losada, 1974, pág. 349).

[2] «Pido silencio» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 75).

[3] *Ibíd.*

tación decisiva que los de la guerra civil española, pero en sentido inverso. De la misma manera que los acontecimientos de 1936 habían proyectado al poeta en la historia, la revisión desgarradora que efectuó el XX congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética —a la par, sin duda, que circunstancias personales tales como el divorcio del poeta— parece que lo echaron atrás. Renegó el poeta —al parecer— a continuación, más o menos por completo, de sus antiguas convicciones[4]. La seducción que ejerce —se diría— esta cómoda tesis, en diversos grados, sobre todo en un sector de la crítica nerudiana, no necesita demasiada explicación. Neruda era extremadamente consciente de las operaciones ideológicas que no dejaría de suscitar la introducción en su poesía de una dimensión crítica o autocrítica. Por lo que tanto con su comportamiento como con sus escritos, nunca cesó, durante los últimos veinte años de su vida, de desmentirlas una y otra vez a cuantos estuvieran tentados de ver en él una especie de pecador arrepentido tras largos años de errores «dogmáticos». Sería, no inútil, sino con toda seguridad un fastidio inventariarlos exhaustivamente. Recordemos sólo que de *Navegaciones y regresos* —que, en 1959, sucede a *Estravagario*— a *Geografía infructuosa* (1973), Neruda ha reafirmado constantemente los «deberes» del poeta[5]; que en 1958 no se interrumpe la medita-

---

[4] Cf. Luis F. González Cruz *(Pablo Neruda y el Memorial de Isla Negra. Integración de la visión poética,* Ediciones Universal, Miami, 1972): «... Todo está bien claro: la belleza, el arte, la poesía tienen que apartarse de toda preocupación social o encasillamiento político...» (pág. 173). «... *Sonata crítica* nos muestra a un poeta que quiere escapar de todo lo que represente civilización y compromisos sociales. El hombre es visto ahora como una creación limitada e imperfecta de la naturaleza, una creación de la cual él no quiere ser parte...» (pág. 182).

[5] Cf. el prólogo y el epílogo de *Navegaciones y regresos,* que se titulan, respectivamente, «A mis obligaciones» y «Deberes de mañana», y el poema con el que se inicia *Geografía infructuosa,* donde el poeta en 1973 escribe:

ción sobre la historia, sino que por el contrario se hará más profunda en poemas que el crítico chileno Hernán Loyola considera[6], con fundamento, que están entre los mejores poemas políticos que Neruda haya escrito: «El pueblo»[7] y «El episodio»[8], y también libros tales como *Fin de mundo* (1969) o *La espada encendida* (1970); recordemos que, en este último período de la producción nerudiana, el poeta cronista o el poeta panfletario toman en diversas ocasiones la pluma, sea para festejar la revolución cubana *(Canción de Gesta,* 1960), la revolución chilena *(Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena,* 1973), la lucha del pueblo vietnamita[9], la edificación del socialismo[10], o incluso para ensalzar en la misma línea del *Canto General* las grandes figuras del pasado histórico, tengan por nombre Lenin[11], Lord Cochrane[12], Artigas[13] o Che Guevara[14]. Para terminar: a aquél a quien todo esto no le bastara para convencerse de la fidelidad de Neruda a la historia y a sí mismo, le sugerimos que lea las *Memorias* escritas

---

Otra vez, ya se sabe, y para siempre
sumo y agrego luz al patriotismo:
mis deberes son duramente diurnos.

(«El sol», Ed. Losada, 1973, pág. 10.)

[6] Hernán Loyola, *El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos* (en *Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda,* enero-diciembre 1971).

[7] En *Plenos poderes* (O. C., II, pág. 484).

[8] En *Memorial de Isla Negra* «*Sonata crítica*» (O. C., II, págs. 640 a 652).

[9] En especial en *La Barcarola* (O. C., II, pág. 850), *Las manos del día* (O. C., II, pág. 985), *Fin de mundo* (Losada, 1969, pág. 112), *Incitación al Nixonicidio...* I, II y III (Empresa Editora Quimantu, Santiago, 1973).

[10] El libro titulado *Elegía,* escrito por Neruda en los meses que precedieron a su muerte, contiene un elogio de la Unión Soviética que es el eco, de manera magistral, del expresado unos veinte años antes en *Las uvas y el viento.*

[11] «Oda a Lenin» *(Navegaciones y regresos,* O. C., II, pág. 235).

[12] «Lord Cochrane de Chile» *(La Barcarola,* O. C., II, pág. 825).

[13] «Artigas» *(La Barcarola,* O. C., II, pág. 835).

[14] «Tristeza en la muerte de un héroe» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 53).

a partir de 1972: en ellas hallará un hombre sólidamente anclado en sus convicciones literarias (alegato a favor de la poesía de circunstancia, pág. 363; historia y poesía, pág. 396) y políticas (saluda en una página llena de elocuencia [15] al Partido Comunista Chileno).

Como vemos, nada de todo eso confirma la imagen de un poeta retirado al Aventino. Neruda había prevenido a sus lectores:

> No me esperen de regreso.
> No soy de los que vuelven de la luz [16].

Advertencia que no puede ser más clara [17] y que el poeta repetirá con frecuencia.

---

15 «... Han pasado unos cuantos años desde que ingresé al partido... Estoy contento... Los comunistas hacen una buena familia..., tienen el pellejo curtido y el corazón templado... Por todas partes reciben palos... Palos exclusivos para ellos... Vivan los espiritistas, los monarquistas, los aberrantes, los criminales de varios grados... Viva el perro que ladra y que muerde, vivan los astrólogos libidinosos, viva la pornografía, viva el cinismo, viva el camarón, viva todo el mundo menos los comunistas...» *(Confieso que he vivido. Memorias:* «Los comunistas», pág. 446).

16 «El episodio» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 649).

17 No para todos según parece. Por ejemplo, Luis F. González Cruz, tras haber apartado de un manotazo los versos, poemas o libros que contradicen su tesis de un Neruda arrepentido, calificándolos de «de poco valor» (Op. cit., pág. 154) o de «poesía comprometida un poco a la fuerza» *(P. Neruda, C. Vallejo y F. G. Lorca. Microcosmos poéticos. Estudios de interpretación crítica,* Anaya - Las Américas, 1975), comenta de la manera siguiente: «Yo no soy de los que vuelven de la luz»: «¿A qué luz se refiere? ¿A la luz de la verdad o de la ilusión?» Neruda se refiere aquí a una luz muy personal que lo separa de los demás hombres. Cuando se refiere a todos los que estaban contra él y en contra de sus ideas políticas, menciona esta luz de nuevo: «... Del hombre que me odió sin conocerme / que en la luz asumí su oscuridad / y mi batalla fue por sus dolores» (Op. cit., pág. 53). Esta es su propia luz. Pero quizás «luz» se refiera a la plenitud ideal de sus esperanzas. Estas esperanzas tomarían forma, en todo caso, sólo en su imaginación, pues confiesa también en el poema que sus sueños no se han convertido en «luz» tal vez ni siquiera en el socialismo que él ha conocido. Neruda nunca ha visto en la realidad esta luz —El mundo está aún en tinieblas: es un

No se trata, con la publicación de *Estravagario*, de un poeta que viene a substituir a otro, sino del mismo que se perpetúa integrando en la generalidad del canto el canto personal como un contrapunto indispensable. Releamos el «Testamento de otoño»:

> Ahora se trata de otras cosas,
> cosas tan oscuras y claras
> que son sin embargo una sola.
> Así sucede con las uvas
> y sus dos poderosos hijos,
> el vino blanco, el vino rojo,
> toda la vida es roja y blanca,
> toda claridad es oscura,
> y no todo es tierra y adobe,
> hay en mi herencia sombra y sueños [18].

La contradicción no está vivida pasivamente, sino activa, serenamente asumida. Hernán Loyola dice con fundada razón: «el redescubrimiento de la contradicción es uno de los elementos esenciales del ciclo inaugurado por *Estravagario*» [19]. Se trata claramente de un redescubrimiento, pues es esta contradicción no de formación reciente. Ya existía, como hemos tenido abundantes ocasiones de comprobar, en el *Canto General* y en las

---

mundo que él no quiere...» *(P. Neruda y el Memorial...*, op. cit., págs. 155-156). En la misma línea, al final de su estudio sobre el *Memorial*, publicado en 1972 y recogido —recordémoslo— en su último libro publicado en 1975, es decir, tras la publicación póstuma de las *Memorias*, L. F. González Cruz se pregunta sin respeto ni temor cuáles eran las convicciones políticas del poeta, que era entonces embajador de la Unidad Popular en París: «Pero en este momento es imposible concluir nada acerca de las convicciones políticas. El hecho de que haya aceptado una posición diplomática en París, representando allí al gobierno de izquierda chilena, poco nos dice. Imposible prever si tendrá efecto alguno en la vida y en la obra de Neruda hecho tan notable como el de recibir el Premio Nobel de literatura en 1971. Otro u otros cambios pueden aún ocurrir...» (página 183).

[18] «Testamento de otoño» (cf. *Estravagario*, O. C., II, págs. 172-173).

[19] Hernán Loyola, *El ciclo nerudiano 1958-1967* (op. cit., pág. 239).

Odas elementales. Pero a partir de *Estravagario*[20] se sitúa en el centro de la escena. Se convierte en el fundamento consciente de una poética por la que antes tan sólo aparecía accidentalmente.

«ALTURAS DE MACCHU PICCHU» Y «LA ESPADA ENCENDIDA»: DOS VERSIONES DE UN MISMO PROCESO DIALÉCTICO

Para apreciar el alcance del cambio producido en 1958, basta comparar los itinerarios autobiográficos evocados en dos grandes textos que proponen, tanto uno como otro en un momento de crisis, una síntesis del pensamiento poético nerudiano: «*Alturas de Macchu Picchu*» (1945) y *La espada encendida* (1970). La temática de esos dos poemas es distinta evidentemente. El amor, por ejemplo, que centra *La espada encendida*, no tiene en «*Alturas de Macchu Picchu*» más que un papel secundario. Lo que permite una confrontación entre los dos textos es el balance autobiográfico al que se entrega el poeta. La autobiografía que presta su tema a los primeros cantos de «*Alturas de Macchu Picchu*» se deja adivinar, efectivamente, en más de un poema de *La espada encendida*. Es difícil no reconocer al propio Neruda bajo el disfraz de Rhodo «el milenario», el guerrero que no ha desertado de ninguna de las batallas de su tiempo y al que enlutan todas las muertes de un siglo sin piedad:

> Rhodo el guerrero había transmigrado
> desde los arenales del Gran Desierto:
> la edad de las lanzas verdes vivió, el trueno
> de las caballerías, la dirección del rayo.
>
> La sangre fue la bandera del Terrible.

[20] E incluso algunos años antes, como lo señala Hernán Loyola (op. cit., pág. 236), que interpreta la «Oda al tiempo venidero» (*Tercer libro de odas*, 1957) como un anuncio de la poesía de *Estravagario*. El mismo comentario podría aplicarse a la importante «Oda al camino», que estudiamos más tarde, y que data de 1956.

La muerte lo enlutó de manera espaciosa
como a tierra nocturna... [21].

Algo esencial en parte autobiográfico, separa, sin embargo, al protagonista de *La espada encendida* del Neruda de «*Alturas de Macchu Picchu*»: este último le volvía la espalda a lo estéril de la soledad y de la muerte individual, y alcanzaba, a través de la revelación de la muerte colectiva —«La poderosa muerte»—, una conciencia histórica. Es aparentemente opuesta la situación de Rhodo en las primeras páginas de *La espada encendida*. Neruda presenta a Rhodo como un

..... Adán
de las desdichadas guerras del hombre,
de las naciones convertidas en polvo,
de las ciudades hechas cicatrices [22].

En *La espada encendida*, la muerte colectiva es el punto de partida, y, en lugar de rechazar, como el poeta de «*Alturas de Macchu Picchu*», la soledad individual, el Rhodo-Neruda de 1970 retorna a ella:

... hasta que decidió dedicarse al silencio,
a la profundidad desconocida,
y buscó tierra para un nuevo reino,
aguas azules para lavar la sangre [23].

Esos dos procesos sólo son antagónicos aparentemente: al término de la trayectoria, en las alturas de la cordillera peruana o en lo infinito del océano, se ve confirmada una misma conciencia histórica.

Dos esquemas paralelos permitirán quizá que resulten más evidentes las divergencias y las convergencias que existen entre los dos itinerarios:

---

[21] *La espada encendida* IV: «Desde las guerras» (Ed. Losada, Buenos Aires, 1970, pág. 14).

[22] *Ibid.* XX: «Dos» (pág. 94).

[23] *Ibid.* IV: «Desde las guerras» (pág. 14).

Alturas del Macchu Picchu:		
soledad individual	muerte colectiva	conciencia histórica
La espada encendida:		
muerte colectiva	soledad individual	conciencia histórica

Esos dos esquemas son, a un tiempo, opuestos e idénticos. Son, en realidad, dos versiones de un solo proceso dialéctico. Efectivamente, está claro que soledad individual y muerte colectiva, toman en cada uno de esos dos esquemas, significados de signo opuesto. En el caso de *Alturas de Macchu Picchu*, la soledad individual presenta un signo negativo y es sinónimo de la nada:

> Del aire al aire, como una red vacía... [24].

En el caso de *La espada encendida*, la soledad individual es todo lo contrario: se llega a concebirla incluso como un deber:

> Pero él llegó a Araucania con un mandato:
> la salud de la selva: la virginal vigencia
> del primer hombre, y su primer deber
> fue sólo una infinita soledad [25].

Se puede observar igualmente, un cambio diametral, de un esquema a otro, en la manera de enfocar la muerte colectiva. El cataclismo que ha aniquilado a los habitantes de Macchu Picchu está, nos arriesgaremos a decir, marcado por un signo netamente positivo en la medida en que desemboca en la revelación, con la muerte, de un destino colectivo. Por lo cual, engendra una «permanencia de piedra», «una vida de piedra después de tantas vidas» [26]. Por el contrario, el cataclismo a que se alude en *La espada encendida* está desprovisto de cual-

---

24 «*Alturas de Macchu Picchu*» (*Canto General* II, O. C., I, pág. 335).
25 «El solitario» (*La espada encendida* VI, op. cit., pág. 18).
26 «*Alturas de Macchu Picchu*» VII (*Canto General* II, O. C., II, página 341).

quier valoración positiva. A través de él ha revelado la historia sus aspectos más negativos. La guerra nuclear no deja ruinas: no hay más que cenizas en torno a Rhodo el superviviente.

Esta oposición término por término que observamos entre los dos esquemas no impide que tengan un funcionamiento idéntico que puede resumirse como sigue.

En la primera etapa: negación, ruptura. La ascensión a Macchu Picchu marca una ruptura, al principio del Canto VI, con el pasado individualista:

> Entonces en la escala de la tierra he subido
> entre la atroz maraña de las selvas perdidas
> hasta ti, Macchu Picchu... [27].

De la misma forma, Rhodo, en *La espada encendida*, rompe con un pasado de sangre y destrucción:

> Rhodo olvidó el pasado,
> las abejas, las ruedas
> de la guerra, el luto
> de las uvas [28].
>
> El hombre rompió el tiempo.
> Había muerto el mundo.
> Estaba solo [29].

En una segunda etapa: negación de la negación: la superación, en «*Alturas de Macchu Picchu*», de la muerte por medio del concepto de «poderosa muerte», y superación, en *La espada encendida*, de la soledad individual por medio de su nueva definición, lo que hemos denominado el «deber» de soledad.

La comparación que hemos intentado esbozar entre los dos procesos que se desarrollan en «*Alturas de Macchu Picchu*» y en *La espada encendida* permite deducir las dos direcciones

---

[27] *Ibid.* (O. C., II, pág. 339).

[28] Se habrá observado de qué modo, en el segundo y en el tercer verso, Neruda logra transformar, con un simple encabalgamiento, una noción en su antítesis dialéctica.

[29] «La esperanza» (*La espada encendida* XLIV, op. cit., pág. 78).

que hemos de explorar para definir qué clase de cambio es el de 1958. La primera es la intensificación de los aspectos negativos de la historia. La segunda es la exigencia de ruptura tal como se manifiesta en el deseo de soledad.

Capítulo II

DEL «PESIMISMO HISTÓRICO» A LA NUEVA DEFINICIÓN DE LA SOLEDAD

LA GUERRA Y LA MENTIRA

Los aspectos negativos que presenta para Neruda la historia de este siglo pueden reducirse a dos fenómenos principales. Uno es la guerra, que parece substituir la definición del hombre por su poder de transformar el mundo, por una definición del hombre por la siniestra capacidad que demuestra tener para destruirlo.

> Piedad para estos siglos y sus sobrevivientes
> alegres o maltrechos, lo que no hicimos
> fue por culpa de nadie, faltó acero:
> lo gastamos en tanta inútil destrucción,
> no importa en el balance nada de esto:
> los años padecieron de pústulas y guerras,
> años desfallecientes cuando tembló la esperanza
> en el fondo de las botellas enemigas [1].

El otro es la mentira:

> Fue el siglo comunicativo
> de las incomunicaciones:
> los cables debajo del mar

[1] «Las máscaras» (*2000* I, Losada, Buenos Aires, 1974).

fueron a veces verdaderos
cuando la mentira llegó
a tener mayor latitud
y longitudes que el Océano:
los lenguajes se acostumbraron
a aderezar el disimulo,
a sugerir las amenazas,
y las largas lenguas del cable
enrollaron como serpientes
el mentidero colosal
hasta que todos compartimos
la batalla de la mentira,
y después de mentir corriendo,
salimos mintiendo a matar,
llegamos mintiendo a morir [2].

Ese último aspecto es tal vez más doloroso que el primero, en la medida en que, en la muerte de la verdad —o su asesinato en los años del estalinismo—, Neruda siente implicada su responsabilidad de comunista:

... y si las manos de las guerras,
las terribles manos del odio
nos hundieron de no crear,
de no comprender la razón,
de no conocer la locura,
siempre fue ajena aquella culpa,
y ahora sin comprender nada
y sin conocer la verdad
nos pegamos en las paredes
de los errores y dolores
que partían desde nosotros
y estos tormentos otra vez
se acumularon en mi alma [3].

---

2 «Sepan, lo sepan, lo sepan» *(Fin de mundo,* Losada, Buenos Aires, 1969, pág. 32).

3 «El culto (I)» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 26).

En general, no hay nada más característico de la meditación nerudiana del último período que ese sentimiento de culpabilidad compartida y de fracaso compartido también:

Todos perdimos la batalla[4].

Ese sentimiento no lo experimenta el poeta sólo en relación con la mentira, sino también en relación con la guerra. Evidentemente, no se trata para Neruda (si nos cupiera alguna duda a ese respecto, la *Incitación al nixonicidio* bastaría para disiparla) de encubrir o de minimizar las responsabilidades del imperialismo en las guerras que han ensangrentado el siglo, sino que, al igual que la mentira, vive la guerra el poeta de *La espada encendida* como un fenómeno profundamente degradante en el que vencedores y vencidos comparten sin remedio la misma suerte:

Caín y Abel cayeron muchas veces
(asesinados un millón de veces)
(un millón de quijadas
y quebrantos).
Murieron a revólver y a puñal,
a veneno y a bomba.
Fueron envueltos en el mismo crimen
y derramaron toda su sangre cada vez.
Ninguno de ellos podía vivir
porque el asesinado era el culpable
y el asesino estaba muerto:
aquel primer guerrero
murió también cuando mató a su hermano[5].

La explotación del hombre por el hombre divide a los hombres en clases, pero, a la vez, los une en la solidaridad de clase. La destrucción del hombre por el hombre mezcla a los hombres, pero los mezcla en el crimen. *Fin del mundo* se re-

[4] «Tal vez tenemos tiempo» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 639). Esa misma idea está expresada en diversos puntos, principalmente en *Fin de mundo*, *La espada encendida* y *2000*.

[5] «Sobrevivientes» (*La espada encendida* XV, op. cit., pág. 31).

fiere con insistencia a esos momentos de la historia en que el heroísmo cotidiano de la lucha de clases, la perspectiva que traza su enfrentamiento despiadado pero fecundo no desaparecen, sino que se esfuman trágicamente frente a la abominación de la sangre caída:

..... Sentimos
bajo los pies algo que huía
y que nos hacía caer.

Era la sangre de este siglo.

Bajó de las secretarías,
de los ventisqueros saqueados,
del mármol de las escaleras,
y cruzó el campo, la ciudad,
las redacciones, los teatros,
los almacenes de ceniza,
las rejas de los coroneles:
la sangre cubría las zanjas
y saltaba de guerra en guerra
sobre millones de ojos muertos
que sólo miraban la sangre:

Esto pasó. Yo lo atestiguo.

Ustedes vivirán tal vez
resbalando en la nieve.

A mí me tocó este dolor
de resbalar en la sangre [6].

La guerra y la mentira no sólo son fuentes de pesimismo histórico en tanto que degradan por igual al justo y a su adversario: también lo son, y sobre todo, en tanto que provocan una aparente parálisis del movimiento de la historia.

No hay diferencias entre una guerra u otra, si no es la eficacia creciente, que le permite al hombre «inaugurar la muerte

[6] «El peligro» (*Fin de mundo*, op. cit., pág. 32).

de otra manera»[7]. Los muertos de todas las guerras reproducen incansablemente el mismo cadáver: las guerras pertenecen al orden estéril de la repetición. Las posguerras suceden a las guerras y las guerras a las posguerras con una continua frustración de la esperanza que hace dudar de la realidad de un movimiento que cree futuro:

> Íbamos recién resurrectos,
> buscando otra vez la ambrosía,
> buscando la vida lineal,
> la limpieza de los rectángulos,
> la geometría sin recodos.
> Otra vez tuvieron aroma
> las mujeres y los antílopes,
> los alhelíes, las campanas,
> las gotas del mar en invierno,
> y otra vez la muerte en Europa
> nos naufragó sobre la sangre.
> .....
> y otra vez, otra vez.
> Hasta cuándo otra vez?[8].

LA «MALA CONTINUIDAD»

El punto extremo de esta versión desesperada del tiempo histórico habríamos de buscarlo, sin duda, en uno de los últimos poemas que Neruda escribió antes de su muerte. En el texto de *El mar y las campanas* que vamos a leer, es, efectivamente, la propia dialéctica histórica la que toma las apariencias absurdas de la repetición. El olvido, cuyo poder renovador el poeta no deja pasar ocasión de ensalzar, habitualmente (es preciso, dice, olvidar «con avidez»), ya no cumple su función y se ve atrapado en la trampa de lo sucesivo:

> Sangrienta fue toda tierra del hombre.
> Tiempo, edificaciones, rutas, lluvia,
> borran las constelaciones del crimen,

[7] «Los materiales» (*2000* VIII, op. cit., pág. 44).
[8] «El peligro» (*Fin de mundo*, op. cit., pág. 32).

lo cierto es que un planeta tan pequeño
fue mil veces cubierto por la sangre,
guerra o venganza, asechanza o batalla,
cayeron hombres, fueron devorados,
luego el olvido fue limpiando
cada metro cuadrado: alguna vez
un vago monumento mentiroso,
a veces una cláusula de bronce,
luego conversaciones, nacimientos,
municipalidades, y el olvido.
¡Qué artes tenemos para el exterminio
y qué ciencia para extirpar recuerdos!
Está florido lo que fue sangriento.
Prepararse, muchachos,
para otra vez matar, morir de nuevo,
y cubrir con flores la sangre [9].

Acontece todo como si la continuidad histórica mostrara su lado negativo: una «mala continuidad», en el sentido en que Hegel hablaba de un «mal infinito», se adivina tras el irresistible avance de la humanidad.

Así es como la muerte se manifiesta en la historia: hundiendo la dialéctica en la repetición. El mismo fenómeno negativo se descubre en otro aspecto de la historia reciente ante el que Neruda está sensibilizado en extremo. Se trata de la conversión de la verdad histórica en dogma, en la época estaliniana.

EL DOGMA O LA MUERTE DE LA VERDAD

Al final de la «era de la mentira», Neruda afirma: la verdad ha muerto.

De una manera transitoria
ayer se murió la verdad
y aunque lo sabe todo el mundo
todo el mundo lo disimula:

[9] «Sangrienta fue...» *(El mar y las campanas,* Losada, Buenos Aires, 1974, O. C., II, pág. 101).

ninguno le ha mandado flores:
ya se murió y no llora nadie [10].

Libro tras libro, se lo pregunta el poeta. ¿Qué ha sucedido? ¿Cómo ha podido ocurrir? ¿Cómo «nuestro amor ha cometido el crimen»? [11]. Para Neruda hay algo que está claro: la verdad no se ha muerto por haber tomado partido, sino al contrario, por la ausencia momentánea de un Partido como crisol de la reflexión colectiva:

Así se forma el alma enrarecida:
con espejo, con nadie, con retrato,
sin hombres, sin Partido, sin verdad [12].

La verdad muere cuando, en lugar de sufrir la prueba de la discusión, en lugar de desplegarse por medio del infinito contradictorio de los hombres, prefiere encarnarse en un individuo. Cuando se vuelve individual sin dejar de hacerse pasar por colectiva, la verdad se inmoviliza y erige estatuas.

Existe en Neruda una repugnancia espontánea hacia las estatuas: no sólo hacia la de Stalin cuyos innumerables retratos

cubrieron la nieve,
con sus bigotes de jaguar [13],

sino hacia todas las estatuas, incluso hacia la del poeta Maiakovski, en Moscú, en torno a la que se reúnen los poetas jóvenes para recitar sus versos, y a la que Neruda dedica uno de los mejores poemas de su libro póstumo, *Elegía:*

Yo, alguna vez, ya tarde, ya dormido,
en ciudad desde el río a las colinas
oí subir los versos, la salmodia
de los recitativos recitantes.

---

[10] «Tal vez tenemos tiempo» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 639).

[11] *Ibíd.*

[12] «El episodio» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 646).

[13] «El culto (II)» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 108).

Vladimir escuchaba?
Escuchaban las estatuas?
Parecía furioso,
su gesto no admitía verso alguno:
tal vez la estatua es concha, caracola
de mármol, bronce o piedra,
de un animal herido que se fue
y dejó este vestigio congelado,
un ademán, un movimiento inmóvil,
un despojo del alma [14].

Ese «animal herido» es al mismo tiempo la vida y la verdad. La estatua resume el doble aspecto de una verdad basada en el culto a un individuo y petrificada en su movimiento. Conocemos el amor que Neruda siente por la piedra a causa de las secretas relaciones que ella tiene con el océano: la estatua es lo contrario del océano. Es la piedra que traiciona sus orígenes y se convierte en el símbolo de una siniestra paradoja:

Aquel inmóvil gobernó la vida [15].

Ese verso resume por sí solo todo el escándalo del dogma estaliniano. Como la repetición, el dogma es el triunfo de lo idéntico sobre la dialéctica. Es la ilusión de una verdad que pretende instaurarse

sin la contradicción, sin la conciencia [16].

No existe para Neruda conciencia digna de tal nombre que no sea conciencia de la contradicción. Esa lección la ha recibido el poeta del océano el día en que, mientras lo contemplaba, «dio su adhesión al puro movimiento» [17]:

---

[14] *Elegía* (Losada, Buenos Aires, 1974, pág. 43).

[15] «El episodio» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 644).

[16] «El episodio» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 646).

[17] «El mar» *(Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, página 584).

La verdad es amargo movimiento [18],

observa en los *Cantos ceremoniales*. Cuando la contradicción, motor de la dialéctica, desaparece, se establece esa «mala continuidad» de que hablábamos más arriba y mediante la que la historia revela su faceta más negativa.

EL «PESIMISMO» NERUDIANO

Hemos hablado de «pesimismo». No está claro que sea el término adecuado. Ese pesimismo, efectivamente, en lugar de substituir a la esperanza, parece alimentarla. La razón de ello es que la mala continuidad engendra en el poeta una impaciencia infinitamente saludable:

Qué siglo permanente
preguntamos:
cuándo caerá, cuándo se irá de bruces
al compacto, al vacío?... [19].

Si el aparente atascamiento del tiempo histórico suscita, a partir de *Estravaragio*, «cierto cansancio», citando el título de uno de los poemas de ese libro, ese cansancio se expresa como un imperativo que implica justo todo lo contrario que resignación:

Cansémonos de lo que mata
y de lo que no quiere morir [20].

No nos equivoquemos: «de lo que mata por su rechazo de morir precisamente». Ante esta muerte que amenaza constantemente al movimiento histórico, responde Neruda con una exigencia de ruptura. Esta exigencia es la que explica el resurgimiento, en la obra posterior a 1958, de un tema como la

---

[18] «Fin de fiesta» *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, pág. 435).
[19] «La puerta» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 9).
[20] «Cierto cansancio» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 92).

soledad, tema que parecía haber abandonado definitivamente el poeta [21] y al que la crisis de 1958 le dará un nuevo contenido.

Contemplamos, en la poesía de Neruda posterior a *Estravagario,* una objetivación del fenómeno temporal que no deja de recordar el universo de *Residencia en la tierra:* el tiempo muerto se vuelve como opaco y exterior al sujeto que lo vive [22]. Para devolverle al tiempo su transparencia y su movimiento, para poder vivir de nuevo en esa transparencia y coincidir con ese movimiento, es preciso, como dice Neruda en *La espada encendida,* «romper el tiempo». El papel asignado a la soledad es ése.

EL ACTO DE SOLEDAD

En su nueva definición, la soledad no es, como en la época residencial, una situación pasivamente padecida y alienante, sino un acto: es preciso romper el tiempo para que pueda instaurarse lo que Neruda, en un texto de *Fin de mundo,* llama «la hora verdadera»:

> ... la que se detiene una vez,
> no para inducirte a la muerte
> sino para abrirte a la vida [23].

De lo que se trata es de practicar una abertura en ese montón de tiempo muerto por la que recobrar la temporalidad dinámica de la vida:

---

21 Cf. la «Oda a la soledad» (O. C., I, pág. 1167).

22 Cf. «Cierto cansancio» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 91):

> Cómo no sentirse cansado
> de cierta ceniza que cae
> en las ciudades en otoño,
> algo que ya no quiere arder,
> y que en los trajes se acumula
> y poco a poco va cayendo
> destiñendo los corazones.

23 «Regresando» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 143).

Esa es la rendija del tiempo
para salir de la desdicha
y penetrar en la frescura [24].

En «Cita de invierno» [25] Neruda nos invita a la «solitaria ceremonia». Pues el acto de soledad tiene sus ritos [26] y sus lugares predilectos: el extremo sur chileno y el océano. El poema del *Memorial de Isla Negra* titulado «Escrito en Sotchi» ofrece la particularidad de referirse al uno y al otro. En las orillas del Mar Negro, el viento le trae al poeta el recuerdo de otras costas, las australes de Chile, donde vivió su adolescencia. La vida, mientras tanto, ha colmado este espacio «de una mar a otra»:

Se pobló, como un reino,
de cascabeles y padecimientos,
se llenó de banderas,
tuvo cosechas, ruinas,
heridas y batallas [27].

En la soledad de Sotchi, el viento parece querer disolver esa acumulación, lavar la existencia del poeta, ese depósito temporal que la Historia ha dejado en ella:

Ahora supongo el viento en mis pestañas
como si acumulara los reproches
y quisiera lavar con fuerza y frío
la patria que yo cargo,
como si el duro viento me clavara
sus lanzas transparentes

[24] *Ibid.*

[25] *Memorial de Isla Negra* (O. C., II, pág. 607).

[26] Es frecuente que esos «ritos» anuncien simbólicamente la muerte. Por ejemplo, en «Fin de fiesta» *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, pág. 441):

Dije: «aquí estoy», me desnudé en la luz,
dejé caer las manos en el mar,
y cuando todo estaba transparente,
bajo la tierra, me quedé tranquilo.

[27] «Escrito en Sotchi» *(Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, pág. 592).

y no dejara en mí sino su peso
de rombo cristalino
y así obligara mi razón a ser
una palpitación de la pureza [28].

En ese poema, como en tantos otros [29], la exigencia de ruptura se manifiesta por una inmovilidad que no es la muerte, sino, por el contrario, una manera de evidenciar el fluir del tiempo:

... y es tan inmóvil la naturaleza
que sólo en mí transcurre
el tiempo transparente entre ola y ola [30].

Puede resumirse, como sigue, lo que caracteriza a la soledad nerudiana del último período: la ruptura que ella instaura, en lugar de provocar un replegarse sobre sí mismo del sujeto, lo proyecta fuera de sí y lo restituye a la continuidad del movimiento material. Por lo tanto, no existe paradoja alguna en el poeta de «Cita de invierno» cuando escribe:

Me siento apenas solo
ahora que la pureza es perceptible [31].

LA SOLEDAD, MOMENTO DEL MOVIMIENTO DIALÉCTICO

Esa soledad es lo más opuesto a un aislamiento. No es el término contrario antinómico de la Historia: al igual que esta última, tiene como resultado una negación momentánea del

---

28 *Ibíd.*, pág. 593.

29 «A callarse» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 78), «Estación inmóvil» *(Ibíd.*, pág. 116), «Regresando» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 143), «La morada siguiente» *(Geografía infructuosa,* op. cit., pág. 112), «Una estatua en el invierno» *(El corazón amarillo,* op. cit., pág. 115), por sólo citar algunos.

30 «Escrito en Sotchi» *(Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, pág. 593).

31 «Cita de invierno» *(Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 608).

individuo dentro de una realidad objetiva que lo supera por todas partes. La soledad nerudiana es un momento del proceso dialéctico, aquel en que la historia rompe con su propia negatividad, aquel en que la niega al sumergirse en el mundo natural y hallar en él una confirmación de sus orígenes materiales. Rhodo, apenas cumplido el necesario acto de soledad, comprende su verdadero significado:

> El hombre rompió el tiempo.
>
> Había muerto el mundo.
>
> Estaba solo.
>
> Solo con el fulgor
> de un nuevo día hirviente y espacioso.
>
> Huyó de todos los muertos
> y supo que no sólo la sola soledad
> era el destino:
>
> tenía que defender dos cuerpos suyos
> y continuar la vida en la tierra [32].

Hay que tener presente esta nueva definición de la soledad como momento de la superación dialéctica, si se quiere interpretar correctamente la aparente oposición —ajena al materialismo científico— entre naturaleza e historia, que se presenta con frecuencia en el último período de la producción nerudiana. Baste con citar un ejemplo tomado de la *Geografía infructuosa:* La «Sonata de Montevideo», escrita en un barco a la altura de la capital uruguaya donde reinan el asesinato político y el terrorismo. El poema acaba con este paréntesis asombroso:

> (Sí, gracias, intranquila permanencia,
> naturaleza al fin, rosa insalvable,
> otra vez pura, imperecedera tal vez,
> inalcanzada por el conflicto terrestre,
> humana o inhumana, sin mancha de odio o amor,
> sin lucha justa, sin esperanza y sin sangre) [33].

[32] «La esperanza» *(La espada encendida* XLIV, op. cit., pág. 78).

[33] «Sonata de Montevideo» *(Geografía infructuosa,* Losada, Buenos Aires, 1972, pág. 81).

EL EDÉN CONTRADICTORIO

Esa naturaleza virgen de toda impureza humana no debe llevarnos a la conclusión de que se trata de una resurrección del mito del paraíso perdido: no es una abstracción idealista lo que Neruda invoca al final de esa sonata melancólica, sino «la intranquila permanencia» del movimiento material. El paraíso que había descrito, dos años antes, *La espada encendida*, estaba surcado por la contradicción. Es más, existía tan sólo para ponerla en evidencia. El Edén de Rhodo lleva dentro de sí, efectivamente, su propia negación: Rosía, el amor de Rosía y la historia que siempre recomienza. La naturaleza que le había ofrecido al hombre un remanso de soledad, lo expulsa de él, y a la vez lo vuelve divino. El volcán muere víctima de la maldición por él mismo proferida y su muerte consagra el reino histórico del hombre. De ese modo se niegan y se afirman sucesivamente historia y naturaleza, en la poesía de Pablo Neruda, con un proceso dialéctico que no aparece en ninguna parte con tanta claridad como en *La espada encendida*, pero que es fácil reconstruir a partir de los elementos esparcidos en el conjunto de la obra, por supuesto, siempre que se quiera resistir a la tentación de reducirla a uno u otro de sus aspectos y respetar su carácter contradictorio.

Capítulo III

LA FRAGMENTACIÓN Y EL OLVIDO

¿QUIÉN SOY? O «LAS VIDAS»

Cuando en 1962 publica Neruda la primera versión de sus futuras *Memorias,* les da un título significativo: «Las vidas del poeta». Para ser exactos, no es la primera vez que utiliza el plural al referirse a su propia vida. Ya había hecho alusión en el *Tercer Libro de las odas* a las «muchas vidas» del poeta [1]. Ese plural proviene de una pregunta. «Yo soy», proclamaba con orgullo el poeta del *Canto General.* «¿Quién soy?», se pregunta el de *Memorial de Isla Negra:*

> Quién soy Aquél? Aquel que no sabía
> sonreír, y de puro enlutado moría? [2].

---

[1] «Ah viajero!
no es niebla,
ni silencio,
ni muerte,
lo que viaja contigo,
sino
tú mismo con tus muchas vidas».
(«Oda al camino», O. C., I, pág. 1416.)

[2] «No hay pura luz» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 556).

«Somos muchos» [3]: es la respuesta. Muchos y nadie:

> ... porque de tantas vidas que tuve estoy ausente
> y soy, a la vez soy aquel hombre que fui.
> Tal vez es éste el fin, la verdad misteriosa [4].

Ese tema no es nuevo para el lector de Neruda. La fragmentación existencial ocupaba un puesto esencial en el universo de *Residencia en la tierra.* ¿Se trata de su simple resurgimiento treinta años más tarde?

Es el «rostro» [5], en primer lugar, el que, en *Residencia,* expresa la fragmentación: no es uno, sino sucesivo, y su multipli-

---

[3] Un poema de «*Estravagario*» se titula «Muchos somos». Cf. O. C., II, página 103.

[4] «No hay pura luz» (*Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 556).

[5] Volvemos a hallar ese tema en el último ciclo de la poesía de Neruda, en el *Memorial* especialmente:

> Yo tuve un rostro que perdí en la arena,
> un pálido papel de pesaroso.
>
> («Cita de invierno» IV, O. C., II, pág. 609.)

La estrofa precedente de ese poema de «Cita de invierno» desarrollaba el motivo de la máscara que tiene una relación evidente con el del rostro, que merecería ser estudiada. A menudo la «máscara» constituye una especie de proyección social del «rostro»: la dificultad de ser uno mismo para sí mismo se convierte en dificultad de ser uno mismo para los demás.

> No hubo nada que hacer: de calle en calle
> se establecieron mercados de máscaras
> y el mercader probaba a cada uno
> un rostro de crepúsculo o de tigre,
> de austero, de virtud, de antepasado,
> hasta que terminó la luna llena
> y en la noche sin luz fuimos iguales.

El motivo de la máscara es complejo en realidad. Puede expresar una inautenticidad necesaria para la vida misma. También, en otro poema de esa misma parte del *Memorial,* titulado «El héroe», la máscara es una indispensable precaución para quien, como el propio poeta, habita entre los muros del castillo de la muerte: no se distingue, entonces, de la exigencia de vida. La misma ambigüedad, en un contexto diferente, se

cidad es el signo de una identidad imposible y de una muerte constante dentro de sí mismo:

> Vivo de pronto y otras veces sigo.
> Toco de pronto un rostro y me asesina.
> No tengo tiempo [6].

El poeta de las *Residencias* no tiene tiempo. Podríamos decir igualmente que ha sido arrojado del tiempo, condenado a contemplarlo desde fuera y a asistir, testigo indiferente a fuerza de impotencia, al desfile de sus rostros sucesivos:

> Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego,
> incrédulo y condenado a un doloroso acecho,
> frente a la pared en que cada día del tiempo se une,
> mis rostros diferentes se arriman y encadenan
> como grandes flores pálidas y pesadas
> tenazmente sustituidas y difuntas [7].

«RESIDENCIA»: LA SUBSTITUCIÓN

Recordemos esa palabra: «substituidas». Es la que, con frecuencia, empleará Neruda para designar cierta modalidad de la fragmentación existencial. Ya estaba presente en la primera estrofa de ese mismo poema, «Sistema sombrío»:

> De cada uno de estos días negros como viejos hierros,
> y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos,

---

percibe en el poema inicial del libro póstumo, *2000*, titulado precisamente «Las máscaras». La máscara expresa en él, con amargura, la necesidad de asumir un pasado negativo y de esforzarse por ver en él la prueba de futuras victorias:

> Es mejor recordar lo que va a suceder:
> en este año nupcial no hay derrotados:
> pongámonos cada uno máscaras victoriosas.
>
> («Las máscaras», Ed. Losada, 1974, pág. 10.)

[6] «Vals» (*Tercera Residencia*, O. C., I, pág. 259).

[7] «Sistema sombrío» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 189).

> y apenas sostenidos por el aire y por los sueños,
> y desaparecidos irremediablemente y de pronto,
> nada ha substituido mis perturbados orígenes [8].

La forma negativa que adopta, en ese pasaje, el empleo del verbo «substituir» parece contradecir la forma positiva que tenía en el pasaje precedente. No es así: la substitución es esa negación. La pérdida del ser es irremediable. Ya lo habíamos comprobado [9]: el tiempo residencial es el de la sucesión y no el dialéctico de la renovación. La destrucción no es en él fuente de permanencia. Las bases de la existencia humana están erosionadas sin compensación por el movimiento que substituye un instante por otro, un rostro por otro. Y, sin embargo, dimana de ese mismo movimiento, una extraña perseverancia: «... tenazmente substituidas y difuntas». No es una contingencia cualquiera lo que rige nuestra existencia, sino una ley implacable, un «sistema sombrío» cuya fascinante y tenaz objetividad experimenta el sujeto precisamente porque lo vive como alienación y como exclusión. Llegará, incluso, en otro texto de la primera *Residencia* hasta «divinizarlo»:

> Ay, de cada noche que sucede, hay algo de brasa abandonada que se gasta sola, y cae envuelta en ruinas, en medio de cosas funerales. Yo asisto comúnmente a esos términos, cubierto de armas inútiles, lleno de objeciones destruidas. Guardo la ropa y los huesos levemente impregnados de esa materia seminocturna: es un polvo temporal que se me va uniendo, y el dios de la sustitución vela a veces a mi lado, respirando tenazmente, levantando la espada [10].

De igual modo que en «Sistema sombrío», la substitución se manifiesta en ese texto como siendo a la vez ella misma y su antítesis: cumplimiento, «respiración» del ser, es también, como lo indica, la amenazante espada que blande el dios, su perdición. El pasaje es interesante en la medida en que permi-

---

8 *Ibíd.*

9 En los capítulos III y IV de la segunda parte de este trabajo.

10 «La noche del soldado» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 193).

te observar cómo esta contradicción es coincidente con la que representa, unas líneas más arriba, la génesis paradójica de una materia temporal «seminocturna» por medio de la propia destrucción temporal. Ahora bien, conocemos esta contradicción por haber descubierto en ella el origen de la definición dialéctica de la materia en Neruda. Del mismo modo, parece claro que está latente una concepción dialéctica de la existencia en ese «dios de la substitución» y su insólita tenacidad.

«YO SOY» O LA SUBSTITUCIÓN

De este breve análisis de algunos poemas de *Residencia* se deduce que la substitución es la contradicción temporal vivida como tal, pero de un modo que sólo podría ser negativo, ya que el sujeto, encerrado en sus límites existenciales, no puede acceder al sentimiento de una continuidad posible más allá de sí mismo. Únicamente la toma de conciencia histórica liberará al poeta, a partir de 1936, de la esterilidad del tiempo sucesivo. La última parte —como es sabido, autobiográfica— del *Canto General* describirá esa liberación. «*Yo soy*» [11] no es sólo, como ya se ha dicho, el pintor que plasma su propio retrato en un rincón del fresco, es, sobre todo, la afirmación de una victoria definitiva sobre sí mismo. Si el poeta mira hacia su pasado, es para mostrar todos los callejones sin salida y subrayar el carácter necesario de la ruptura que acaba de realizar. En «*Yo soy*» los sucesivos rostros del poeta se anulan en la perspectiva de un proyecto histórico. El «sistema sombrío» se ilumina al abrirse a un futuro inagotable:

> Yo tengo frente a mí sólo semillas,
> desarrollos radiantes y dulzura [12].

---

[11] «Yo soy» (*Canto General* XV, O. C., I, págs. 693 a 722).
[12] *Ibid.*, «La vida» (O. C., I, pág. 717).

Acta de nacimiento de un hombre a la historia y a sí mismo, el *«Yo soy»* del *Canto General* suena a definitivo. De hecho, nunca volverá a ser discutido [13].

Cuando, alrededor de 1958, el tema de la fragmentación existencial aparezca de nuevo en la pluma del poeta, no será para discutir la experiencia —para él, irreversible— de su iniciación en el «ser». En el mismo *Memorial de Isla Negra*, la madurez se describe como lo que le pone fin a las vidas sucesivas:

> La falsa identidad siguió tus pasos.
> Día a día las horas se amarraron,
> pero tú ya no fuiste, vino el otro,
> el otro tú, y el otro hasta que fuiste,
> hasta que te sacaste
> del propio pasajero,
> del tren, de los vagones de la vida,
> de la sustitución, del caminante [14].

Pero el recuerdo que hace el poeta en «El niño perdido» del que están tomados esos versos, aunque tiene en cuenta el *«Yo soy»*, no se queda ahí. Liberarse de la substitución ya no equivale, para el autor del *Memorial*, a un liberarse de la contradicción, como le ocurría al poeta del *Canto General* o de las *Odas elementales*. Por el contrario, acceder al ser histórico se percibe como fuente de contradicción. Resulta que lo que era un realizarse era al mismo tiempo pérdida de identidad, y que la infancia perdida era el tributo de la conciencia histórica.

> ...y de repente apareció en mi rostro
> un rostro de extranjero
> y era también yo mismo:
> era yo que crecía,
> eras tú que crecías,

---

13 «Sencillamente había que elegir un camino. Eso fue lo que hice en aquellos días, y nunca he tenido que arrepentirme de una decisión tomada entre las tinieblas y la esperanza de aquella época» *(Confieso que he vivido. Memorias*, Losada, 1974, pág. 187).

14 «El niño perdido» *(Memorial de Isla Negra* I: *«Donde nace la lluvia»*, O. C., II, págs. 511-512).

era todo,
y cambiamos
y nunca más supimos quiénes éramos,
y a veces recordamos
al que vivió en nosotros
y le pedimos algo, tal vez que nos recuerde,
que sepa por lo menos que fuimos él, que hablamos
con su lengua,
pero desde las horas consumidas
aquél nos mira y no nos reconoce [15].

«ESTE SER Y NO SER FECUNDO»

A través de las dos citas que acabamos de aducir, ese poema manifiesta con claridad el sentido que adquiere desde ahora la fragmentación existencial. No es, como lo era la substitución, la negación metafísica del «*Yo soy*», sino su revés dialéctico. Con otras palabras, la conciencia histórica es profundamente solidaria de ese vacío que crea por el mismo hecho de su crecimiento en el seno del ser. Por medio de ese «no ser» es como, de aquí en adelante, tendrá conocimiento de sí misma. Por lo tanto, no se evita la necesaria superación del sujeto en la historia, sino que se descubre de nuevo tomando otro camino que es el de la propia experiencia subjetiva. Al advertir la fragmentación del yo individual, el poeta advierte su radical insuficiencia y la profunda dependencia de la colectividad histórica, en que se encuentra. Una vez más, es a una afirmación del ser, más allá de la conciencia que pueda tener de sí, adonde va a parar la melancólica exploración del «no soy». No hay que extrañarse tampoco de encontrar, en un libro titulado *Geografía infructuosa,* algunos de los textos que ilustran mejor ese «ser y no ser fecundo» [16] en que se ha convertido para el poeta la antigua pesadilla de la fragmentación.

---

[15] *Ibid.*, pág. 512.

[16] «Testamento de otoño» (*Estravagario*, O. C., II, pág. 173).

Nos ocuparemos de tres nada más, cuyos títulos son reveladores: «Ser», «Sucesivo», «Soliloquio inconcluso» [17].

En los primeros versos de «Ser», Neruda habla de esa propensión suya a la autobiografía, que lo convierte en un hombre en busca de su pasado:

> Soy de anteayer como todo rumiante
> que mastica el pasado todo el día [18].

Pero se apresura a precisar, que «rumiarlo» no supone, en lo que a él se refiere, encerrarse en su pasado. Es quizá una forma de descubrir a otro a través de sí mismo:

> Ya eres el resumen
> de lo que viviré, garganta o rosa,
> coral gregario o toro... [19].

LA AUTOBIOGRAFÍA Y LO GENERAL

La meditación autobiográfica no representa un sumergirse en la subjetividad, sino que refleja en su complejidad el proceso del conocimiento: es un

> ...pulsante ir y venir por las afueras
> y los adentros... [20].

En la autobiografía nerudiana de los últimos años, introspección y apertura al mundo constituyen el mismo y único movimiento. Puesto que es una experiencia de la fragmentación, la introspección autobiográfica es un reconocimiento de sus límites por parte del individuo:

> Ay, no traje un signo
> como corona sobre mi cabeza:

---

17 *Geografía infructuosa*, Losada, Buenos Aires, 1972, págs. 14, 17 y 37.
18 «Ser» (*Geografía infructuosa*, op. cit., pág. 15).
19 *Ibíd.*
20 *Ibíd.*

fui un pobre ser: soy un orgullo inútil,
un seré victorioso y derrotado [21].

Cuando descubre la incapacidad de cada una de sus vidas de comprender la totalidad del fluir existencial, el poeta ve confirmada la inutilidad que supone que el individuo pretenda asumir por sí solo lo infinito del movimiento de la vida. De la misma manera que su propia existencia halla su unidad en una continua superación de las vidas fragmentarias, así la humanidad alcanza la suya en una inevitable superación de las individualidades que la componen. Es la misma exigencia la que me obliga a ser otro y a ser los demás:

... nadie invariable, eterno
solo porque la muchedumbre de los muertos,
de los que vivirán, de los que viven,
tienen atribuciones en ti mismo,
se continúan como un hilo roto
que sigue entrecortándose y siguiendo
de una vida a otra, sin que nadie
asuma tanta esperma derramada... [22].

La autobiografía no ha aportado, pues, al poeta más que una prueba suplementaria de la necesidad que caracteriza a esa negación de lo idéntico, que es el fundamento mismo de la vida, y, como consecuencia, el fundamento mismo de la Historia: el carácter «sucesivo» de su existencia condena a los hombres a «habitarse mutuamente», como lo dice Neruda en otro poema de *Geografía infructuosa* titulado «Sucesivo»:

Lo sucesivo que tiene la vida
es este ir y venir de los iguales:
muerte a la identidad, dice la vida;
cada uno es el otro, y despedimos
un cuerpo para entrar en otro cuerpo.
Hombres: nos habitamos mutuamente,

[21] *Ibíd.* (Se habrá observado la alusión al verso famoso de Quevedo: «Soy un fue y un será, y un es cansado»).
[22] *Ibíd.*

y nos gastamos unos a los otros,
desconocidos e irreconciliables
como colores que se contradicen
y se reúnen en la oscuridad [23].

La soledad de los individuos, su incomunicabilidad, no excluye, sino que implica su profunda imbricación. El «Soliloquio inconcluso» de *Geografía infructuosa* justifica su título mostrando que, cuando asume introspectivamente su condición de «inconcluso», el hombre puede esperar realizar su inserción en la continuidad del mundo objetivo:

No sólo son los ojos
los que integran
la infinita limpieza, el sano cielo,
los matorrales, la salud silvestre,
sino el ir y venir de tus trabajos:
y este recomenzarte cada día,
alcanzarte cansado y renacerte,
vivirte una vez más y continuarte
volcando sombra y sangre, tierra y tierra
en lo que te tocó para sembrar,
para cavar y para cosechar,
para parir y para continuar
tu ayer y tu seguir en este mundo [24].

La autobiografía nerudiana se manifiesta como un modo distinto de acceder a lo que llamábamos al principio de este trabajo lo «general» [25]. El sentimiento de una totalidad exterior a la conciencia es inseparable de ese sentimiento de la

---

23 «Sucesivo» *(Geografía infructuosa,* op. cit., pág. 19).

24 «Soliloquio inconcluso» *(Geografía infructuosa,* op. cit., pág. 41).

25 Hallamos en ese breve preámbulo con que Neruda precede el texto de las *Memorias,* otro ejemplo de esa síntesis entre lo autobiográfico y la toma de conciencia histórica: «Tal vez no viví en mí mismo; tal vez viví la vida de los otros..., mi vida es una vida hecha de todas las vidas: las vidas del poeta». Esta última expresión ya no representa tan sólo la experiencia de la fragmentación existencial, y traduce una experiencia de la totalidad histórica.

«continua sucesión de un vacío»[26] que esta conciencia experimenta. Ahora bien, esa experiencia retrospectiva de un cumplimiento, a través de la incesante negación, tiene un nombre: Es olvido.

Sucede con el olvido lo mismo que con la mayor parte de las palabras-clave del universo poético nerudiano: para comprender su sentido hay que asomarse a ese crisol donde se ha elaborado, en lo esencial, el pensamiento poético de Pablo Neruda: *Residencia en la tierra.*

Se puede pensar, sin que ello sea una regla, que Neruda se preocupaba de alguna manera por la composición de sus libros. No es una casualidad, probablemente, que vayan juntos, al final de la segunda *Residencia* —del que parecen ser una especie de conclusión—, dos poemas sobre el tema del olvido: «No hay olvido (sonata)» y «Josie Bliss». Esos dos textos que, como vamos a ver, se contradicen en cierto modo y, sin embargo, se completan, muestran las dos direcciones en que, a continuación, se desarrollará la temática del olvido.

EL OLVIDO COMO DESTRUCCIÓN

«No hay olvido». Esta afirmación, que le da título al primero de esos dos textos, ha de entenderse solamente desde el punto de vista del sujeto condenado a presenciar «con el párpado atrozmente levantado a la fuerza»[27] la labor destructora del tiempo. Pero esa labor destructora ¿qué es sino el olvido? Si ese olvido no se puede olvidar con facilidad, es porque no construye un pasado en el que se pudiera hallar refugio, sino que destina al hombre a la contemplación de un presente implacable:

> No son recuerdos los que se han cruzado
> ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,

[26] «La vida, la continua sucesión de un vacío...» (*Memorial* II, «No hay pura luz», O.C., II, pág. 556).

[27] «Agua sexual» (*Residencia en la tierra* 2, O.C., I, pág. 232).

sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta... [28].

Este olvido no crea tampoco una perspectiva de futuro: «Hay tantas cosas que quisiera olvidar»: el olvido con el que sueña en el último verso de «No hay olvido (sonata)» el poeta de *Residencia* es un olvido que justificaría su carácter negativo si permitiera que surja un futuro. Habrá que esperar al *Canto General*, y que el tiempo histórico acabe con el otro, desesperante, de la sucesión y de la substitución, para que se instaure esta concepción de un olvido dialécticamente necesario para el crecimiento:

Tal vez, tal vez, el olvido sobre la tierra como una copa
puede desarrollar el crecimiento y alimentar la vida
(puede ser), como el humus sombrío en el bosque [29].

La oposición entre el olvido y la memoria desaparece: acumulación de recuerdos, el olvido no conserva más que lo que puede serle útil a ese futuro respecto al que su función es hacerlo posible. Recordar, en el *Canto General*, es, una vez más, una manera de mirar hacia adelante:

...para caminar conociendo, para tocar la rectitud
con decisiones infinitamente cargadas de sentido,
para que la severidad sea una condición de la alegría, para
que así seamos invencibles [30].

Ese olvido destructor pero necesario, profundamente ligado a la praxis histórica, nunca desaparecerá de la poesía de Neruda:

Siempre olvidé con avidez [31],

repetirá en el *Memorial de Isla Negra.*

Sin embargo, otra definición del olvido ha hecho su aparición en su obra desde hace unos años. O su reaparición, ya

28 «No hay olvido (sonata)» *(Residencia en la tierra* 2, O.C., I, página 251).

29 *Canto General* V: «*La arena traicionada*», O.C., I, pág. 460).

30 *Ibid.*

31 «La memoria» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O.C., II, pág. 657).

que, en realidad, se trata de una definición que estaba latente en el otro gran poema que Neruda había dedicado al tema del olvido en la segunda *Residencia* y cuyo título es «Josie Bliss» [32].

EL OLVIDO COMO ACUMULACIÓN

Hemos dicho más arriba que «Josie Bliss» contradecía y completaba a un tiempo a «No hay olvido (sonata)», con el que se articula formando una especie de díptico. Lo contradice en cuanto que «No hay olvido (sonata)», pese a lo que su título sugiere, es un poema dedicado a la labor destructora del olvido. Opuestamente, «Josie Bliss» se esfuerza por demostrar cómo llega a fracasar esa labor destructora describiendo de qué manera

> El evidente humo del tiempo cae en vano [33]

o más exactamente cómo ese «caer» de la destrucción temporal genera algo que, de algún modo, la niega: el recuerdo. El recuerdo es la vida que continúa animando lo que creíamos definitivamente muerto y que, repentinamente, asalta la memoria, como —dice Neruda, haciendo una sorprendente comparación— «pieles rojas que asaltasen un tren»:

> ... de pronto hay algo,
> como un confuso ataque de pieles rojas,
> el horizonte de la sangre tiembla, hay algo,
> algo sin duda agita los rosales [34].

Más tarde, el *Memorial* [35] presentará la misma imagen del recuerdo:

---

[32] Josie Bliss es el nombre de la que fue compañera del poeta en Birmania. Su recuerdo está evocado también en otro texto de *Residencia*, «Tango del viudo», así como en el *Memorial* y en *Confieso que he vivido (Memorias)*, en lo que se refiere a época reciente.

[33] «Josie Bliss» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 252).

[34] *Ibid.*

[35] En un período aún más reciente, podemos leer en *Jardín de invierno* (Losada, Buenos Aires, 1974):

y calle a calle vuelve la ciudad sin banderas
a palpitar tal vez y a vivir en el humo [36].

No es ya un producto de la conciencia el recuerdo, sino una fuerza que, desde fuera, se le impone y exige que se reconozca su autonomía.

El recuerdo seguirá siendo siempre para Neruda lo que era en *Residencia en la tierra:* una victoria de la vida sobre su propia negación [37], una victoria sobre el tiempo. Tampoco tiene, en «Josie Bliss», ese color amarillo que es el melancólico emblema de las cosas muertas, sino que ostenta, desde el primer verso del poema, un azul inesperado:

Color azul de exterminadas fotografías,
color azul con pétalos y paseos al mar,
.....
Color azul de párpados que la noche ha lamido [38].

Ese color paradójico que se mantiene hasta los últimos versos del poema, acaba por revelar su secreto:

Color azul de ala de pájaro de olvido [39].

El color del recuerdo era en realidad el del olvido. Y el del océano:

Sin embargo hay en la disolución
fragancia muerta, arterias enterradas,
o simplemente vida entre otras vidas.
(«Imagen», pág. 40.)

[36] «No hay pura luz» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 556).

[37] Lo cual explica que pueda expresarse a veces por medio del tema de la gota, cuyas relaciones con el tema dialéctico de la semilla ya hemos observado: «En la noche del corazón / la gota de tu nombre lento / en silencio circula y cae / y rompe y desarrolla su agua» *(Residencia en la tierra* 1: «Lamento lento», O. C., I, pág. 181).

[38] «Josie Bliss» *(Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 252).

[39] *Ibid.*, pág. 253.

Color azul de ala de pájaro de olvido,
el mar completamente ha empapado las plumas,
su ácido degradado, su ola de peso pálido
persigue las cosas hacinadas en los rincones del alma,
y en vano el humo golpea las puertas [40].

Existe un mar del olvido de donde extrae el recuerdo ese poder que tiene de resistir al tiempo. Se explica, porque el olvido evocado en «Josie Bliss» no es la nada donde se pierde la existencia, sino un lugar donde se acumula:

Ahí están, ahí están
los besos arrastrados por el polvo junto a un triste navío,
ahí están las sonrisas desaparecidas, los trajes que una mano
sacude llamando el alba:
parece que la boca de la muerta no quiere morder rostros,
dedos, palabras, ojos:
ahí están otra vez como grandes peces que completan el cielo
con su azul material vagamente invencible [41].

Existe un mar del olvido [42]. Al leer esos último versos de «Josie Bliss», pensamos sin poderlo remediar en los de «Sur del Océano» en los que la luna provocadora de naufragios producía, por el mismo proceso, que es el proceso en torno al que se desarrolla *Residencia*, el mismo «azul material».

... y desde entonces
al final del Océano desciende,
azul y azul, atravesada por azules,
ciegos azules de materia ciega [43].

---

[40] *Ibíd.*

[41] *Ibíd.*

[42] Cf. En otro poema de *Residencia en la tierra* 1, «Fantasma» (O. C., I, pág. 180), en el que el recuerdo de la mujer amada emerge del mar del olvido:

Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de seres saliendo del mar.

[43] «El sur del océano» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 217).

Por lo tanto, es el olvido y no el recuerdo el que sale victorioso sobre el tiempo en la medida en que, más allá de esa modalidad de la conciencia que es la memoria e independientemente de ella, afirma una opacidad y una autonomía que permiten su asimilación al mundo material. Más allá de la experiencia existencial se esboza una región que, como la materia, está fuera del sujeto, y, como la tierra, es inmemorial. La tierra, dice Neruda en un poema de *Navegaciones y regresos* titulado «El olvido»:

> ya sabe tanto que es como el olvido,
> eso es, no tiene término,
> no hay fin, no hay
> fin, no hay punto en el olvido [44].

La tierra, como el olvido —el olvido, como la tierra—, representa frente al saber subjetivo de la memoria, «un saber objetivo» que le da sentido al gesto del recuerdo, del mismo modo que la materia le da sentido al gesto del conocimiento. Es la razón por la que, al arrancarle fragmentos de existencia al olvido, la memoria sólo está designando la plenitud material como lugar de una identidad perdida, y se está definiendo a sí misma como una búsqueda de esa identidad.

Con respecto a eso, aparece en la obra de Neruda una convergencia clara entre la búsqueda de un pasado histórico, que es el núcleo del *Canto General*, y la búsqueda de un pasado personal, que constituye la autobiografía del *Memorial*.

EL OLVIDO MATERIAL (I)

Es preciso volver a leer, a la luz de todo cuanto acabamos de conocer acerca de la fragmentación y del olvido, el poema programático con el que se inicia el *Canto General:* «Amor América».

Neruda evoca en él cómo fueron las relaciones del hombre con la tierra americana en la época en que era todavía «Tie-

[44] «El olvido» (*Navegaciones y regresos*, O. C., II, pág. 248).

rra... sin nombre, sin América»[45], «antes de la peluca y la casaca» del invasor[46]. Recurre en un mismo verso a dos imágenes familiares en él: la de la «vasija de arcilla»[47] y la del «párpado», que, como ya hemos visto[48], expresaba generalmente el despertar de la conciencia en el seno de la materia:

> El hombre tierra fue, vasija, párpado
> del barro trémulo, forma de la arcilla[49].

El hombre no era entonces más que una revelación hecha a sí misma de la tierra material, su prolongación contradictoria. Esas relaciones fueron alienadas, esas relaciones de pertenencia fueron ocultadas. Las «iniciales de la tierra»[50] que el enfrentamiento cotidiano con el mundo había grabado en la historia del hombre fueron borradas, y borrada fue con ellas la identidad americana:

> Nadie pudo
> recordarlas después: el viento
> las olvidó, el idioma del agua
> fue enterrado, las claves se perdieron
> o se inundaron de silencio o sangre[51].

Es así como la historia adquirió el rostro del olvido. La búsqueda que emprende el poeta del *Canto General* es la exploración de esa región del olvido donde la historia ha como reabsorbido su propio origen. No se distingue esa región, para Neruda, del mundo material. Esa búsqueda no se producirá tanto en la memoria de los hombres habitada por el vacío como en la densidad de la realidad objetiva:

---

[45] «Amor América» (*Canto General* I: «*La lámpara en la tierra*», O. C., I, pág. 320).

[46] *Id.*, pág. 319.

[47] Cf. *Canto General* (O. C., I, págs. 330, 347, 679).

[48] Cf. nota 77 (3.ª parte, capítulo II).

[49] «Amor América» (*Canto General* I: «*La lámpara en la tierra*», O. C., I, pág. 319).

[50] *Ibid.*, pág. 320.

[51] *Ibid.*

Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
«quién me espera», y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde [52].

En ese «pero» consiste cuanto separa al conocimiento poético de las otras formas de conocimiento que le son ajenas al poeta, gestos que caen en el vacío. Todo saber histórico pasa, para Neruda, por la etapa de la inmersión en la naturaleza americana por la simple razón de que se trata, en primer lugar, de búsqueda de la identidad material. La reflexión sobre la historia le exige al poeta que se convierta en árbol y hunda sus raíces en lo más profundo de la tierra:

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca [53].

---

[52] *Ibid.* La misma idea aparece en uno de los últimos libros del poeta dedicado a las estatuas de la Isla de Pascua.

Se ve que hemos nacido para oírnos y vernos,
para medirnos (cuánto saltamos, cuánto ganamos, etcétera),
para ignorarnos (sonriendo), para sentirnos,
para el acuerdo, para la indiferencia o para
comer juntos.
Pero que no nos muestre nadie la tierra, adquirimos
olvido, olvido hacia los sueños del aire,
y nos quedó sólo un regusto de sangre y polvo
en la lengua: nos tragamos el recuerdo
entre vino y cerveza, lejos, lejos de aquello,
lejos de aquello, de la madre, de la tierra de la vida.

(*La rosa separada* XI: «*Los hombres*», Losada, Buenos Aires, 1974.)

[53] «Amor América» (*Canto General* I: «*La lámpara en la tierra*», O. C., I, pág. 320).

En lo más profundo de la tierra, es decir: en lo más profundo del olvido[54]. Pues él es quien profiere esa palabra. Otro pasaje del *Canto General* lo confirma:

> Y así de tierra a tierra fui tocando
> el barro americano, mi estatura,
> y subió por mis venas el olvido
> recostado en el tiempo, hasta que un día
> estremeció mi boca su lenguaje[55].

El *Memorial de Isla Negra* se presenta igualmente como búsqueda de un pasado inmerso en un paisaje material, cuyo otro nombre es el olvido. Tendremos ocasión de comprobar que ese paisaje no se diferencia en lo esencial del esbozado en «Amor América». Sin embargo, la búsqueda es de sentido inverso. Se continúa esperando, claro está, como en el *Canto General*, que el combate histórico produzca la reconciliación del hombre con sus raíces materiales. Pero a esta actitud viene a sumarse, desde ahora, otra que mira hacia el pasado: la restitución del hombre a sí mismo ya no será aguardada con esperanza únicamente respecto al futuro, sino vivida al mismo tiempo, como una ausencia, a través del recuerdo. Desde ese momento, este último extraerá una gran parte de su fecundidad de su propio carácter fragmentario, de su carácter incompleto: «En esa red», explica Neruda en un poema del *Memorial*, «no cuentan sólo las mallas, / sino también el aire que de la red se escapa»[56]. De hecho, lo que se escapa de la red es más importante que lo que retiene: los retazos del pasado que lleva a la superficie del presente no hacen sino permitir que la concien-

---

[54] *Ibíd.* Un excelente ejemplo de esa exploración del pasado histórico asimilado a un «olvido material» lo proporciona «La insepulta de Paita» *(Cantos ceremoniales*, O. C., II, págs. 385 a 402). Se hace referencia al olvido al principio y al final del poema (págs. 388 y 402). El recuerdo de Manuela está hundido en el pasaje desolado de Paita: Manuela la olvidada es también «Manuela material» (VIII, pág. 393).

[55] «México (1940)» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», XII, O. C., I, página 705).

[56] «Aquellas vidas» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 550).

cia alcance nostálgicamente una plenitud ausente que es su lugar de origen. El recuerdo es esa rendija del «no ser» a través de la cual revela el olvido lo infinito de su dominio material. Mediante las insuficiencias de la memoria afirma su perennidad una realidad esencial:

> Al fin de todo no se recuerda la hoja
> del bosque, pero quedan
> el olor y el temblor en la memoria:
> de aquella selva aún vivo impregnado,
> aún susurra en mis venas el follaje,
> pero ya no recuerdo día ni hora:
> los números, los años son infieles,
> los meses se reúnen en un túnel tan largo
> que abril y octubre suenan como dos piedras locas,
> y en un solo canasto se juntan las manzanas,
> en una sola red la plata del pescado [57].

EL OLVIDO MATERIAL (II)

Ese conocimiento nostálgico de la materia que caracteriza el último período de la poesía de Neruda se basa en la aceptación de la responsabilidad de la fragmentación existencial: «Construyamos el día que se rompe» [58], aconseja el poeta. Pues la consciencia de la ruptura es, a la vez, consciencia de una continuidad. La experiencia que de la multiplicidad de las vidas vive el poeta por medio de la autobiografía, es una experiencia de la profunda unidad que aquéllas recobran, en forma de ausencia, más allá o más acá de la memoria y la consciencia, en el universo material. Una oda del *Tercer libro de odas* no se conforma con anunciar, desde 1956, ese itinerario, sino que lo expresa perfectamente. Se trata de la «Oda al camino».

La «Oda al camino» está compuesta a partir de una metáfora de base: la trayectoria del poeta a lo largo de su existencia es semejante a la de un viajero que avanza a través de un paisaje

[57] «Fin de fiesta XI» *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, págs. 439-440).
[58] *Ibíd.,* pág. 439.

que va descubriendo a cada paso. Al abrirse camino, rompe la integridad del paisaje e introduce en él la fragmentación. Pero la naturaleza se cierra tras él, y reconstruye su unidad.

Y
como
una nave en el mar
abre
las aguas
y seres invisibles
acuden y se apartan,
así,
detrás del aire,
se mueven
y reúnen
las invisibles vidas
de la tierra... [59].

Igual le ocurre a la existencia: un hombre progresa fragmentándola en una sucesión de vidas, y tras él, fuera de él, se recrea esa continuidad material que ya no se puede llamar su vida sino que es la vida:

... Vivir
la temblorosa
pulsación del camino
con las respiraciones sumergidas
del campo en invierno:
caminar para ser, sin otro
rumbo
que la propia vida,
y como, junto al árbol,
la multitud
del viento
trajo zarzas, semillas,
lianas, enredaderas,
así, junto a tus pasos,
va creciendo la tierra [60].

[59] «Oda al camino» (*Tercer libro de las odas*, O. C., I, pág. 1415).
[60] *Ibid.*, págs. 1415-16.

Esa tierra, ese humus que forma el deshojarse del tiempo ya lo conocemos por haberlo encontrado en el *Canto General*[61]: es el olvido. Pero en esta «Oda al camino» es en la continuidad profunda del paisaje material en lo que se insiste: el futuro, aguas abajo, y el olvido, aguas arriba, del flujo existencial que se confunden una vez que el viajero ha pasado. La materia es una y exterior a la consciencia que en ella se abre camino. Ese camino ni va ni regresa: no significa más que una irreductible pertenencia:

> Ay viajero!
> No vas ni regresas:
> eres en los
> caminos,
> existes
> en la niebla.
>
> Viajero
> dirigido
> no a un punto, no a una cita,
> sino sólo
> al aroma
> de la tierra,
> sino sólo al invierno
> en los caminos[62].

La «Oda al camino» maneja con habilidad un asombroso contraste de perspectivas: se niega la realidad del movimiento de la existencia individual para designar cuál es el verdadero lugar del movimiento, a saber: la realidad objetiva. Mas, a la inversa, frente a la fugacidad del destino individual, la realidad material manifiesta su objetividad como paisaje invariable. ¿He-

---

61 Tal vez, tal vez el olvido sobre la tierra como una copa
puede desarrollar el crecimiento y alimentar la vida
(puede ser), *como el humus sombrío del bosque.*
(Canto General V: *«La arena traicionada»*, O. C., I, pág. 460.) (El subrayado es mío.)

62 «Oda al camino» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, pág. 1414).

mos observado bien el paisaje evocado en la primera estrofa del poema?:

En el invierno azul
con mi caballo
al paso al paso
sin saber
recorro
la curva del planeta,
las arenas
bordadas
por una cinta mágica
de espuma,
caminos
resguardados
por acacias, por boldos
polvorientos,
lomas, cerros hostiles,
matorrales
envueltos
por el nombre del invierno [63].

LA INFANCIA, PROVINCIA DEL OLVIDO

Ese invierno es el invierno austral y ese paisaje, el de la Frontera. Al asomarse a sus vidas sucesivas, el poeta en busca de sí mismo se ha encontrado con ese niño que recorría a caballo las playas solitarias y la «espesura» [64]. Ese lugar adonde

[63] *Ibid.*

[64] Cf. ese pasaje de *Confieso que he vivido. Memorias:*

Me acostumbré a andar a caballo. Mi vida fue haciéndose más alta y espaciosa por las rutas de empinada arcilla, por caminos de curvas imprevistas. Me salían al encuentro los vegetales enmarañados, el silencio o el sonido de los pájaros selváticos, el estallido súbito de un árbol florido, cubierto con un traje escarlata como un inmenso arzobispo de las montañas, o nevado por una batalla de flores desconocidas. O, de cuando en cuando también, inesperada, la flor del copihue, salvaje, indomable, colgando de los matorrales como una gota fresca de sangre. Fui habituándome al caballo, a la montura, a las crueles espuelas que tintineaban

no se va, de donde no se regresa, porque en todo momento y esencialmente a él se pertenece, es la infancia. La provincia de la infancia está fuera del alcance de la destrucción temporal: el invierno austral tiene en ella el mismo color azul paradójico que las fotografías de Josie Bliss. Por otra parte, es en forma de foto (es decir: como imagen resistente al tiempo por el poder de la instantánea), como al final de un poema donde, por razones que ahora están claras para nosotros, «se escoge el pasado», se expresa la inalterable permanencia de la infancia:

> ... y nadie deja un beso en el desván:
> los ascensores lo molieron todo
> machacando con golpes de molino
> el tiempo tristemente derramado.
>
> En cambio, en aquel sitio
> sin nadie, con océano y arena,
> perdido, con un traje
> de soledad, mirando,
> sin ver, lo más lejano
> en la distancia que borra las flores,
> allí soy, continuo
> como si el tiempo hubiera detenido
> en lo remoto mi fotografía
> apasionada en su inmovilidad [65].

La provincia de la infancia escapa al tiempo porque es la provincia del olvido. Por el intermediario del olvido del que apenas emerge, aquélla se convierte, en especial después de 1958, en el lugar de una restitución nostálgica de la conciencia a sus orígenes materiales, y es la razón por la que le proporciona a lo deshabitado uno de sus principales rostros.

---

en mis talones. Se comenzó por infinitas playas y montes enmarañados una comunicación entre mi alma, es decir, entre mi poesía y la tierra más solitaria del mundo (pág. 27).

65 «Donde se escoge el pasado» (*Geografía infructuosa*, Losada, 1972, página 147).

QUINTA PARTE

EL POETA Y LO DESHABITADO

Capítulo I

LA INFANCIA

«DONDE LA LLUVIA NACE»

En el principio era la lluvia. Se podría decir: en el principio era lo interminable. Pablo Neruda dice en alguna parte que la lluvia no viene ni del cielo ni del Oeste, sino de la infancia[1]. Y es cierto que es su atributo esencial. Ella hace eternos todos sus elementos: la selva donde canta la aserradora, el silencio de la noche que el tren desgarra, el propio padre del poeta:

> ... que alguien se mida conmigo
> a tener padre tan errante,
> a tener padre tan llovido[2].

«*Donde nace la lluvia*» es el título del primer libro del *Memorial de Isla Negra*. Es también una forma hiperbólica de designar a la infancia: es el origen de lo que carece de origen. La copiosa lluvia austral que baña la región que está al sur de Bío-Bío es intemporal. Allí no cambia el mundo ni pasa el tiempo. El poeta de *Estravagario* comprueba que han transcurrido los años:

---

1 «Volvió la lluvia. / No volvió del cielo / o del Oeste. / Ha vuelto de mi infancia» («Oda a la lluvia», *Odas elementales*, O. C., I, pág. 1101).

2 «Carta para que me manden madera» (*Estravagario*, O. C., II, página 148).

mientras la lluvia en la frontera
caía, con el mismo traje [3].

La lluvia austral es «inolvidable» [4]. Lo es no sólo por su cantidad sino por su particular «arte de llover»:

> Por mucho que he caminado me parece que se ha perdido ese arte de llover que se ejercía como un poder terrible y sutil en mi Araucania natal. Llovía meses enteros, años enteros... Esta lluvia fría del sur de América no tiene las rachas impulsivas de la lluvia caliente que cae como un látigo y pasa dejando el cielo azul. Por el contrario, la lluvia austral tiene paciencia y continúa, sin término, cayendo desde el cielo gris [5].

Encontramos simpre las mismas características temporales en todos los textos de Neruda en los que habla de la lluvia, y muy en particular en los que se la percibe tras los cristales, representando cierta duración que, en la memoria del poeta, seguirá siendo para siempre la de la infancia [6].

---

[3] «Dónde estará la Guillermina?» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 138).

[4] «Comenzaré por decir, sobre los días y los años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia» *(Confieso que he vivido. Memorias,* op. cit., pág. 13).

[5] *Ibid.*

[6] La imagen del niño tras los cristales por los que resbala el agua austral es una de las que retornan con mayor insistencia en el recuerdo de los años de Temuco. Ella marca los años de la adolescencia *(Tentativa del hombre infinito,* O. C., I, pág. 114; *El habitante y su esperanza,* O. C., I, págs. 128, 133, 137; *Anillos,* O. C., I, págs. 145 y 146), pero se la ve resurgir intacta en la poesía otoñal de Pablo Neruda, por ejemplo en el poema de *Plenos poderes* titulado «A la tristeza» (II):

y entre el pan y la sombra
me recuerdo
a mí mismo
en la ventana
mirando lo que no era,
lo que no sucedía
y un ala negra de agua que llegaba
sobre aquel corazón que allí tal vez
olvidé para siempre, en la ventana.

(O. C., II, pág. 483.)

Para comprender el sentido de esa eternidad en que la lluvia parece envolver los años de Temuco, es preciso salir de la infancia, distanciarse un tanto de ella, hasta tal punto es cierto que lo que la caracteriza es el no ser accesible más que a través de su irremediable ausencia, a través de la nostalgia. No existe infancia más que para el adulto que la recuerda, para el adulto que «vuelve».

«LA COPA DE SANGRE»

En un regreso al Sur, en 1938, se inspira un texto en prosa: «La copa de sangre». Ese texto, aunque nunca haya sido incluido en ningún libro, es, sin embargo, por breve que sea, uno de los más inagotables que haya dedicado Neruda a la infancia. A su regreso de España, el poeta realiza, en sentido contrario, y en el mismo «Tren nocturno», el viaje descrito en el *Memorial*, que lo había arrancado del territorio de la infancia[7]. Ese viaje que evocan las primeras líneas de «La copa de sangre» se presenta como una búsqueda que implica la totalidad de la experiencia poética y que constituye su finalidad:

> Pertenezco a un pedazo de pobre tierra austral hacia la Araucania, han venido mis actos desde los más distantes relojes, como si aquella tierra boscosa y perpetuamente en lluvia tuviera un secreto mío que no conozco, que no conozco y que debo saber, y que busco, perdidamente, ciegamente, examinando largos ríos, vegetaciones inconcebibles, montones de madera, mares del sur, hundiéndome en la botánica y en la lluvia, sin llegar a esa privilegiada espuma que las olas depositan y rompen, sin llegar a ese metro de tierra especial, sin tocar mi verdadera arena[8].

Al final de este capítulo, valoraremos cuán esencial pueda ser esa confesión de fracaso. La incansable exploración de una geografía que, para Neruda, es, ante todo, la del territorio de

[7] «El tren nocturno» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 519).

[8] «La copa de sangre» (O. C., II, pág. 1054).

la infancia, no acaba de agotar su secreto. Al igual que ese viaje de 1938, todos cuantos viajes haga el poeta al Sur de Chile lo pondrán ante una realidad familiar e infinitamente extraña[9] a la vez. Cada regreso a la Frontera irá ahondando una distancia, una ausencia: ese retorno siempre será vivido como una cierta manera de «irse»:

> Ya no hay más techo, mesa, copa, muros
> para mí en la que fue mi geografía,
> y eso se llama irse, no es un viaje.
> Irse es volver cuando sólo la lluvia,
> sólo la lluvia espera.
> Y ya no hay puerta, ya no hay pan. No hay nadie[10].

El verdadero viaje no se sitúa en el espacio sino en el tiempo. Es un viaje al interior de sí mismo, «viaje inmóvil»[11], utilizando la acertada expresión de Emir Rodríguez Monegal. Ese viaje es el que se viene a superponer al viaje real en «La copa de sangre»:

> Entonces, mientras el tren nocturno toca violentamente estaciones madereras o carboníferas como si en medio del mar de la noche se sacudiera contra los arrecifes, me siento disminuido y escolar, niño en el frío de la zona sur, con el colegio en los deslindes del pueblo, y contra el corazón los grandes, húmedos boscajes del sur del mundo[12].

Al cabo de esa regresión vertiginosa se alzan en la memoria del poeta dos recuerdos que ofrecerán una respuesta a la búsqueda, una clave —de forma enigmática a su vez— al enigma de la infancia. El primero, que le dará título al texto, es

---

[9] El poema más significativo a este respecto es el de *Plenos poderes* titulado «Regresó el caminante» (O. C., II, pág. 469).

[10] «Escrito en el tren cerca de Cautín, en 1958» *(Navegaciones y regresos,* O. C., II, pág. 198).

[11] La más hermosa muestra del tema del viajero inmóvil es sin duda el poema de *Estravagario* «Sueños de trenes» (O. C., II, pág. 136), en el que el poeta toma para realizar ese viaje en el tiempo un tren inmovilizado en el espacio.

[12] «La copa de sangre» (O. C., II, pág. 1054).

un episodio que también ha relatado Neruda, en 1954, en una importante conferencia titulada «Infancia y poesía» [13]. Durante una fiesta, los rudos pioneros de la Frontera, a los que Neruda denomina «los centauros» de tan inseparables que parecen de sus monturas, le tienden al niño una copa llena de sangre de un cordero que acaban de degollar, convirtiéndolo en testigo y actor de un verdadero rito de sacrificio:

> Entro en un patio, muy vestido de negro, tengo corbata de poeta, mis tíos están allí todos reunidos, son todos inmensos, debajo del árbol guitarras y cuchillos, cantos que rápidamente entrecorta el áspero vino. Y entonces abren la garganta de un cordero palpitante, y una copa abrasadora de sangre me llevan a la boca, entre disparos y cantos, y me siento agonizar como el cordero, y quiero llegar también a ser centauro, y pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre [14].

Esta ceremonia cuyo centro no es sólo el niño sino el futuro poeta («tengo corbata de poeta...») está descrita como una ceremonia de iniciación. Iniciación dolorosa por contradictoria: hacerse hombre, hacerse «centauro» [15] implica como contrapartida esa agonía, esa ruptura que representa el sacrificio del cordero. Ahí se insinúa una contradicción que, como veremos, existe en el fondo de la infancia. Beber la copa de sangre es entrar en el mundo de los hombres, y es, a la vez, establecer lazos con todo el pasado histórico [16].

---

13 «Infancia y poesía» (O. C., I, págs. 25 a 38).

14 «La copa de sangre» (O. C., II, pág. 1054).

15 Los dos términos son sinónimos, como lo confirma la versión de «Infancia y poesía» (O. C., I, pág. 33): «Pero yo me sobrepuse y bebí con ellos. Hay que aprender a ser hombres».

16 A ese respecto ¿es excesivo identificar el rito descrito en «La copa de sangre» con otro que es objeto de uno de los poemas del *Canto General* (IV: «*Los libertadores*», XII: «El corazón de Pedro de Valdivia», O. C., I, pág. 393) en el que vemos repartirse a los araucanos el corazón del conquistador español y beberse su sangre? Es muy posible que al tenderle al niño la copa de sangre, los hombres de la Frontera, a principios de siglo, resuciten, sin saberlo, el gesto de los guerreros araucanos

Pero donde el episodio de «La copa de sangre» cobra toda su dimensión simbólica es en su asociación, sin transición, y, por decirlo así, automática, con el segundo recuerdo [17].

No se trata de un recuerdo de la infancia propiamente dicho, sino de un recuerdo que está estrechamente ligado a ella por los dos elementos que lo protagonizan: el padre del poeta y la lluvia austral. Neruda recuerda el día en que, para que descansase junto a su esposa, cambiaron de tumba el cuerpo de su padre, en el cementerio de Temuco:

> ... hicimos abrir el nicho ya sellado y cimentado, y sacamos la urna, pero ya llena de hongos, y sobre ella una palma con flores negras y extinguidas: la humedad de la zona había partido el ataúd y al bajarlo de su sitio, ya sin creer lo que veía, vimos bajar de él cantidades de agua, cantidades como interminables litros que caían de adentro de él, de su sustancia.
>
> Pero todo se explica: esta agua trágica era lluvia, lluvia tal vez de un solo día, de una sola hora tal vez de nuestro austral invierno, y esta lluvia había atravesado techos y balaustradas, ladri-

---

del siglo XVI y que no haya que ver en ello más que un resurgir de la tradición. Un detalle nos puede hacer pensar, sin embargo, que hay más que eso, y que, en el poema histórico del *Canto General*, se transparenta el recuerdo autobiográfico: ese poema es uno de los escasos escritos en estilo de crónica del libro, en el que Neruda escribe en 1.ª persona; 1.ª persona de plural, primero («Llevamos a Valdivia bajo el árbol...»), 1.ª persona del singular, después («Yo hundí los dientes en aquella corola / cumpliendo el rito de la tierra...»). Observemos, para terminar, el carácter ambiguo de ese rito araucano que consiste en comulgar con el adversario, pero para apropiarse de sus virtudes guerreras y volverlas contra él. Si se admite esta hipótesis de Jaime Concha («*Neruda*», Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972) según la cual la referencia hecha al «centauro» tanto en «La copa de sangre» como en «Infancia y poesía», sería un signo de «la reactualización que experimenta, gracias al contorno regional del poeta, el primitivo encuentro de dos colectividades en el momento de la Conquista» (pág. 55), esta ambigüedad del rito araucano parece reaparecer en el gesto del niño: al aceptar la copa que los centauros conquistadores le ofrecen, parece asumir y exorcizar a un tiempo el pasado histórico de la conquista.

[17] Coincidimos totalmente en ese punto con el excelente análisis que de ese texto hace Hernán Loyola en *Ser y morir en Pablo Neruda* (op. cit., pág. 186).

llos y otros materiales y otros muertos hasta llegar a la tumba de mi deudo. Ahora bien, esta agua terrible, esta agua salida de un imposible, insondable, extraordinario escondite, para mostrarme a mí su torrencial secreto, esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte [18].

Al acumularse en las profundidades del suelo araucano, y al escoger como lugar de su acumulación el ataúd paterno, la lluvia que, por su movimiento incesante, parecía suspendida entre cielo y tierra, revela su verdadero carácter. Ese agua insondable, que no cesa de caer de la caja carcomida por el tiempo, es la eternidad que descubre sus raíces materiales. La lluvia enterrada por los años, la lluvia de la infancia ha resurgido para iniciar al poeta, como antes la sangre, en ese secreto: «conexión interminable con una determinada vida, región y muerte». La infancia sólo se había vuelto intemporal para expresar lo interminable de ese arraigo. Sólo se había situado al margen de la Historia para restituirla a una geografía inmaterial donde la consciencia individual y la conciencia nacional funden sus orígenes.

«LA ESPESURA»

La lluvia intemporal tiene una prolongación espacial en el universo nerudiano. Consiste en ese infinito vegetal que es la forma más frecuente de su acumulación y de su arraigo, en lo que Neruda llama «La espesura» [19]. Estamos tentados de definir «la espesura» como lo contrario de la pampa del Gran

[18] «La copa de sangre» (O. C., II, pág. 1055).

[19] No hay solución de continuidad, efectivamente, entre las lluvias australes y la selva que las recibe. Por otra parte, Neruda le encomienda a la lluvia en los primeros versos de «Entrada a la madera» *(Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 233) que lo introduzca en las profundidas de la selva —lugar material por excelencia:

Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas,
caigo al imperio de los nomeolvides...

Norte que sirve de marco a la gigantesca epopeya del trabajo humano [20]. «La espesura» sería una naturaleza sin el hombre, el reino terrestre de lo deshabitado. Habremos de matizar esta definición. Pero la «espesura» será, de todos modos, ese paisaje como anterior a la historia humana cuyo arquetipo proyectará el poeta sobre otros paisajes conocidos a lo largo de sus viajes a Java y a Ceilán [21], en los bosques de Polonia [22], e incluso en México [23]. Del mismo modo que el recuerdo de la lluvia estaba ligado para siempre al del niño tras la ventana de Temuco, el de la «espesura» está ligado a una imagen que el poeta ha evocado cada vez que se ha visto llevado a hablar de su infancia: la del niño que se adentra en la selva que rodea Temuco. Ese recuerdo aparece, en dos versiones ligeramente diferentes, en la conferencia de 1954 «Infancia y poesía», en un poema del *Memorial* titulado «La tierra austral», y en la primera página de «*Confieso que he vivido. Memorias*». La versión del *Memorial* es la más elaborada.

Comienza el poema con una enumeración de lugares geográficos cuyo papel es suscitar el recuerdo de la selva austral, pero que funcionan igualmente como otros tantos puntos de referencia que, a la vuelta de un verso, serán transgredidos:

> La gran frontera. Desde
> el Bío-Bío
> hasta Reloncaví, pasando
> por
> Renaico, Selva Oscura,
> Pillanlelbúm, Lautaro,
> y más allá los huevos de perdices,
> los densos musgos de la selva,

---

[20] Señalemos una excepción interesante que esta regla tiene. En *Aún* (Ed. Lumen, Barcelona, 1971, XXII, pág. 61) hallamos un poema en el que la pampa simboliza lo deshabitado.

[21] Cf. «El deshabitado» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 195) o «Lejos, muy lejos» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 598).

[22] Cf. «Canta Polonia» (*Las uvas y el viento*, O. C., I, pág. 773).

[23] Cf. «Serenata de México» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», pág. 626).

las hojas en el humus,
transparentes
—sólo delgados nervios—,
las arañas
de cabellera parda,
una culebra
como un escalofrío
cruza el estero oscuro,
brilla
y desaparece [24].

En el séptimo verso, súbitamente la enumeración se vuelve «caótica». Pero ese término tomado de Amado Alonso, debe entenderse aquí en sentido literal: el itinerario inscrito en la estructura misma de los primeros versos y subrayado por orden minucioso de las preposiciones (Desde... hasta... pasando por) es substituido por el caos, por la «confusa soledad» de que hablará más lejos el poeta. El niño ha abandonado una geografía ordenada, nombrada por el hombre, por una geografía del origen, del silencio y del olvido, esa «Tierra sin nombre», que hemos encontrado ya en algunos poemas del *Canto General* [25]:

el extravío
bajo
la bóveda, la nave,
la tiniebla del bosque,
sin rumbo,
pequeñísimo, cargado de alimañas,
de frutos, de plumajes,
voy perdido
en la más oscura
entraña de lo verde:
silban aves glaciales,
deja caer un árbol

[24] «La tierra austral» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, págs. 500-501).

[25] Cf. «Amor América» (O. C., I, pág. 319) o «Eternidad» (O. C., I, página 528).

algo que vuela y cae
sobre mi cabeza [26].

De hecho, lo que el poeta siente que se borra tras él, no son solamente las huellas de una civilización, sino las de la propia presencia humana. La anécdota se depura para mostrar el sentido profundo de ese «extravío» que es ontológico. En la «espesura», la consciencia experimenta su propio desvanecimiento dentro del mundo material. Se trata, como en «La copa de sangre», de una prueba, de un rito de iniciación que se concluirá también con un pacto solemne:

entierro
los fatigados pies
en el detritus
de viejas flores, en las defunciones
de aves, hojas y frutos,
ciego, desesperado,
hasta que un punto brilla:
es una casa.
Estoy vivo de nuevo.
Pero, sólo de entonces,
de los pasos perdidos,
de la confusa soledad, del miedo,
de las enredaderas,
del cataclismo verde, sin salida,
volví con el secreto:
sólo entonces y allí pude saberlo,
en la escarpada orilla de la fiebre,
allí, en la luz sombría,
se decidió mi pacto
con la tierra [27].

La mayoría de los poemas del *Memorial* dedicados a la infancia reproducirán ese mismo tipo de relación con el mundo natural, una relación insegura en la que el ser consciente no

[26] «La tierra austral» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., I, pág. 501).
[27] *Ibíd.*, pág. 502.

se ha desprendido, más que de manera imperfecta e inestable, de sus envolturas materiales. Es particularmente reveladora, a ese respecto, la insistencia con que subraya Neruda, en cuanto al aspecto físico de cuando era niño, su fragilidad y su palidez. Guarda sobre todo, del niño que fue, esa silueta endeble confundida con la realidad que la rodea:

> Fui yo, delgado niño cuya pálida forma
> se impregnaba de bosques vacíos y bodegas [28].

«... MI PERDIDA PEQUEÑEZ...»

«Reino de mi perdida pequeñez» [29], llama Neruda a la infancia en el *Memorial de Isla Negra*. Efectivamente: «minúsculo», «perdido» son las palabras que con mayor frecuencia califican al niño, incluso cuando está rodeado de gente, como durante la fiesta descrita en «La copa de sangre»:

> y pálido, indeciso, perdido en medio de la desierta infancia, levanto y bebo la copa de sangre [30],

o en el barco, a bordo del que acontece su primer encuentro con el mar:

> Yo, en la proa, pequeño
> inhumano,
> perdido,
> aún sin razón ni canto [31].

Ese extravío y esa pérdida de sí en el mundo material que caracterizan a la infancia tendrán como consecuencia una actitud característica de la poética nerudiana. El poeta de *Estra-*

---

28 «La frontera» *(Canto General* XV: «*Yo soy*» I, O. C., I, pág. 694).
29 «Amores: Terusa (I)» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 526).
30 «La copa de sangre» (O. C., II, pág. 1055).
31 «El primer mar» *(Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, págs. 499-500).

vagario o de *La Barcarola* volverá a sentirse una y otra vez, ante la naturaleza, ese ser ínfimo y como dispuesto a diluirse en ella [32]. El pacto acordado en la infancia con lo deshabitado no se romperá jamás, ni siquiera en los momentos de más íntima comunión con el mundo de los hombres. En *Las manos del día*, Neruda, pidiendo «perdón a todos por innecesario» [33], muestra, a través de una profunda descripción de esas relaciones con lo deshabitado, el papel determinante que tuvieron en la génesis contradictoria de su consciencia de hombre y de poeta:

> Sucede que una vez, cuando ya no nacía,
> cuando tal vez no fui o no fui destinado
> a cuerpo alguno, incierto
> entre la no existencia y los ojos que se abren,
> entre cuentas de caos, en la lucha
> de la materia y de la luz, naciente,
> lo que tuve de vida fue una vacilación,
> estuve vivo sin designio alguno,
> estuve muerto sin nacer aún,
> y entre los muros que se tambaleaban
> entré a la oscuridad para vivir [34].

A la luz de este texto, no es excesivo considerar constitutiva del conjunto de la personalidad del poeta la experiencia del «extravío» relatada en «La tierra austral», al igual que lo es la experiencia histórica que la sucederá. Tiene la misma influencia en diferentes niveles del comportamiento nerudiano y les da un colorido común. A través de ella, es como la timidez en

---

[32] Cf. «Aquí vivimos» (*Estravagario*, O. C., II, pág. 106).

> y yo, perdido y puro,
> mirando hacia el silencio
> abrí la boca y dije.

o en «Bosque» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 831):

> Pobre mi ser! Pobre minúsculo extranjero
> llegado de los libros y las carrocerías.

[33] «El que cantó cantará» (*Las manos del día* XII, O. C., II, pág. 974).

[34] *Ibid.*

el plano psicológico y el rechazo de la identidad en el plano biográfico llegan a relacionarse con esa reivindicación fundamental de la poética de Pablo Neruda que es la soledad.

LA TIMIDEZ

La timidez de Neruda no merecería mencionarse si no fuera algo más que un simple rasgo de carácter. Para penetrar en su verdadera naturaleza, es preciso examinar más detenidamente dos textos, que son el poema «La timidez» del *Memorial de Isla Negra*, y la página de *Confieso que he vivido. Memorias* que lleva el mismo título. A todo lo cual hemos de añadir un interesante pasaje de una conferencia de 1962: «Latorre, Prado y mi propia sombra».

La timidez la vive Neruda como una dimensión de su ser más íntimo:

> La timidez es una condición extraña del alma, una categoría, una dimensión que se abre hacia la soledad. También es un sufrimiento inseparable, como si se tienen dos epidermis y la segunda piel interior se irrita y se contrae ante la vida. Entre las estructuraciones de hombre, esta calidad o este daño son parte de la aleación que va fundamentando, en una larga circunstancia, la perpetuidad del ser [35].

Si Neruda considera la timidez como un componente, digamos, objetivo de su personalidad, es, en primer lugar, porque, para él, está estrechamente asociado a un contexto geográfico que es el del Sur de Chile:

> Yo llegaba de la lluvia sureña y de la monosilábica relación de las tierras frías [36],

---

35 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 49).

36 «Latorre, Prado y mi propia sombra» (O. C., II, pág. 1091).

dirá en la conferencia de 1962, para explicar su «timidez austral» [37], su «lluviosa torpeza» [38]. No nos extrañaremos, por consiguiente, de hallar en el *Memorial* un análisis de la timidez que la convierte en una de las manifestaciones de esa reticencia por existir o de esa tendencia a desaparecer que caracterizaban, como hemos visto, la consciencia infantil fascinada por lo deshabitado:

> Apenas supe, solo, que existía
> y que podría ser, ir continuando,
> tuve miedo de aquello, de la vida,
> quise que no me vieran,
> que no se conociera mi existencia.
> Me puse flaco, pálido y ausente,
> no quise hablar para que no pudieran
> reconocer mi voz, no quise ver
> para que no me vieran,
> andando, me pegué contra el muro
> como una sombra que se resbalara [39].

La timidez demuestra con toda evidencia que el adulto no se ha desarraigado del todo de ese «cataclismo verde» en donde se perdía de pequeño. Fundándose en ello, se la puede asimilar a esta otra conducta típicamente nerudiana que es el «ensimismamiento» con el que el poeta se pierde dentro de sí para regresar al abismo vegetal de la infancia [40]. El «ensimismamiento»

---

[37] *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 49).

[38] *Ibid.*

[39] «La timidez» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 507).

[40] Cf. este pasaje de un poema de *Geografía infructuosa:*

> Por eso si me encuentras ignominiosamente
> vestido como todos los demás, en la calle,
> si me llamas desde una mesa en el café,
> y observas que soy torpe, que no te reconozco,
> no pienses, no, que soy tu mortal enemigo:
> respeta mi remota soberanía, déjame
> titubeante, inseguro, salir de las regiones
> perdidas, de la tierra que me enseñó a llover,

no hace más que transformar en praxis lo que, en la timidez, es vivido pasiva, dolorosamente: un alejamiento de sí y de los demás para recobrar, merced a esa ausencia, una forma absoluta de la presencia:

> Yo me hubiera vestido
> de tejas rotas, de humo,
> para seguir allí, pero invisible,
> estar presente en todo, pero lejos,
> guardar mi propia identidad oscura
> atada al ritmo de la primavera [41].

La fidelidad a la infancia material implica un rechazo de la identidad.

EL RECHAZO DE LA IDENTIDAD

El rechazo de la identidad se une con la timidez en un mismo sueño imposible: no estar en ninguna parte para estar en todas, ser «invisible» para ser omnipresente. En ese sueño, el nombre es un osbtáculo. Falsea la «pertenencia», utilizando el vocabulario de Neruda en «La copa de sangre». Es la causa de que ya no se pertenezca a ese «metro de tierra especial» que es el territorio original, sino a los hombres: son ellos los que nos nombran, sacándonos de un anonimato esencial:

> No hay piedad para el hombre entre los hombres,
> y aunque escondas los ojos serás visto,
> oído aunque no hables,
> no serás invisible,
> no seguirás intacto:
> tus nombres te delatan
> y te muerden los dientes del camino [42].

> déjame sacudir el carbón y las arañas,
> el silencio: y verás que soy tu hermano.
>
> («El sobreviviente saluda a los pájaros», pág. 152.)

[41] «La timidez» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, págs. 507-508).

[42] «No sé cómo me llamo» (*Geografía infructuosa*, op. cit., pág. 130).

El nombre denuncia. En la medida en que, ante todo, me hace existir para los demás, paradójicamente, me aliena. Sin embargo, es inevitable. La solución que da el joven Neftalí Ricardo Reyes Basoalto a ese problema irresoluble de la identidad es el pseudónimo:

> Yo recuerdo aquel día
> en que perdí mis tres primeros nombres
> y las palabras que pertenecían
> a quién: a mí o a los antepasados,
> lo cierto es que no quise cuenta ajena
> y creí inaugurarme:
> darme apellido, nombrarme a mí mismo
> y crecer en mi propia levadura [43].

Es preciso valorar cuán ambiguo es el empleo de un pseudónimo: es aspirar a un nombre que sea, inalienablemente, el propio, es «nombrarse a sí mismo», pero, a la vez, es evidenciar del modo más radical lo que la identidad comporta de intrínsecamente ajeno. Con otras palabras, es reivindicar un anonimato por medio de una identidad:

> Yo me llamaba Reyes, Catrileo,
> Arellano, Rodríguez, he olvidado
> mis nombres verdaderos.
> Nací con apellido
> de robles viejos, de árboles recientes,
> de madera silbante [44].

Ese anonimato no es sino el de la materia misma. Detrás de la extraordinaria decisión tomada por un adolescente de quince años de hacerse poeta y de llamarse Pablo Neruda, se manifiesta el prurito de totalización o de «generalización» que ha de caracterizar a su obra. Llamarse Neruda será un modo de llamarse «todos los nombres a la vez»:

---

[43] *Ibid.*

[44] «Yo me llamaba Reyes...» (*El mar y las campanas*, op. cit., pág. 23).

... me pusieron todos los nombres a la vez,
todos los apellidos:
me llamé matorral, luego ciruelo,
alerce y luego trigo,
por eso soy tanto y tan poco,
tan multitud y tan desamparado,
porque vengo de abajo
de la tierra [45].

Ser todo es exaltante, pero fuente de desamparo. «Tan multitud y tan desamparado»: nos recuerda el niño extraviado en la «espesura», cuyo corazón se dividían el temor y la admiración. El anonimato perpetúa la relación de la infancia con lo deshabitado. Esa es la razón por la que el sujeto encuentra en ella, por encima de los oropeles de las convenciones sociales, el signo de una autenticidad:

Hay Pedro para todos,
luces, satisfactorias Berenices,
pero, adentro,
debajo de la edad y de la ropa,
aún no tenemos nombre,
somos de otra manera.
No sólo por dormir los ojos se cerraron,
sino para no ver el mismo cielo.
Nos cansamos de pronto
y como si tocaran la campana
para entrar al colegio,
regresamos al pétalo escondido,
al hueso, a la raíz semisecreta
y allí, de pronto, somos,
somos aquello puro y olvidado,
somos lo verdadero... [46].

Es un ser que «aún no tiene nombre» el que encuentra el poeta en lo más íntimo de sí mismo, es decir: un ser cuya ver-

[45] *Ibíd.*, pág. 24.

[46] «No es necesario» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 652).

dad es reconocerse en lo que no es. El replegarse sobre sí da origen a la superación de sí. El anonimato de la infancia impone una nueva definición de la soledad.

INFANCIA Y SOLEDAD

La soledad le da título a un poema del *Memorial de Isla Negra*. Se trata de un poema intencionadamente desconcertante que transcribimos completo:

LA SOLEDAD

Lo que no pasó fue tan súbito
que allí me quedé para siempre,
sin saber, sin que me supieran,
como debajo de un sillón,
como perdido en la noche:
así fue aquello que no fue,
y así me quedé para siempre.

Pregunté a los otros después,
a las mujeres, a los hombres,
qué hacían con tanta certeza
y cómo aprendieron la vida:
en realidad no contestaron,
siguieron bailando y viviendo.

Es lo que no le pasó a uno
lo que determina el silencio,
y no quiero seguir hablando
porque allí me quedé esperando:
en esa región y aquel día
no sé lo que me pasó
pero yo ya no soy el mismo[47].

El poeta, en la estrofa central, se asombra: él no comparte esa seguridad de que con frecuencia alardean en la vida aquellos con quienes se va encontrando. Se siente desasosegado en medio de una vida mal aprendida. Reconocemos ese sentimien-

[47] *Ibid.*, «La soledad» (O. C., II, págs. 637-638).

to: se sitúa justo a continuación de la timidez y del deseo de anonimato de que hablábamos antes. El poeta se pregunta qué le pasó, qué le causa esa incertidumbre, esa dificultad de ser. En realidad, a él no le pasó nada, pasó antes de él, fuera de él. Se decidió en un tiempo que es anterior a que apareciera la consciencia. «Lo que pasó» —ese advenimiento de consciencia precisamente— pasó en un tiempo, en un lugar donde nada le pasaba a aquélla. La conscienca pertenece desde siempre y para siempre «a esa región y aquel día». No existe si no es para conocerlos. Efectivamente, ella es tan sólo ese proceso por el que la materia se hace presente ante sí misma. Igualmente, su nacimiento no ha hecho sino confirmar su irreductible pertenencia a lo que no es ella: —«...allí me quedé para siempre»— lo que pasó —ese nacimiento— es a la vez «lo que no pasó». En la medida en que no podría ser más que consciencia de su propio origen material, la consciencia se niega en cuanto entidad autónoma. Su advenimiento resulta ser nulo en la medida en que tan sólo la restituye fuera de sí misma:

> Lo que no pasó fue tan súbito
> que allí me quedé para siempre.

La consciencia se ha quedado para siempre en esta negación de sí misma en un «en otra parte» material donde habitaba

> sin saber, sin que me supieran.

Estos son, casi palabra por palabra, los términos que había empleado el poeta en «La timidez» [48] para expresar «la indecisión de ser» de la consciencia infantil. Aunque en «La soledad» no se habla directamente de la infancia, funciona como sistema de referencias: ese «allí» en que el poeta diluye su identi-

---

48 Apenas supe, solo, que existía
y que podría ser, ir continuando,
tuve miedo de aquello, de la vida,
quise que no me vieran,
que no se conociera mi existencia.
(«La timidez», O. C., II, pág. 507.)

dad y se vuelve «invisible», sigue siendo para él el lugar de la soledad de la infancia; es el sillón bajo el que, de niño, se escondía o la noche de Temuco donde su mirada se perdía. La soledad obrará un regreso de la consciencia a su propia infancia, esa región donde, interminablemente, se «espera»:

> y no quiero seguir hablando
> porque allí me quedé esperando:
> en esa región y aquel día
> no sé lo que me pasó
> pero yo ya no soy el mismo.

Es preciso analizar con detalle esos últimos versos que parecen oponerse término por término a los de la estrofa inicial («Lo que no pasó» / «lo que me pasó» ... «allí me quedé para siempre» / «yo ya no soy el mismo»). De hecho, encontramos en ellos la misma contradicción. La aseveración final —«yo ya no soy el mismo»— encierra un doble significado. El cambio de que hace constancia es, por una parte, positivo, ya que gracias a él, gracias a la irrupción de la consciencia, ha descubierto el sujeto su permanencia «en esa región y aquel día» (respecto a eso, «lo que me pasó» equivale, como hemos visto más arriba, a «Lo que no pasó».) Pero ese mismo cambio, por otra parte, se percibe como negativo, en la medida en que el advenimiento de la consciencia equivale a un divorcio irremediable del origen material y a caer en el tiempo de la fragmentación: «Lo que pasó dejándome allí para siempre» simultáneamente me ha separado para siempre, condenándome a una condición fragmentaria. «Yo ya no soy el mismo»: «las vidas» del poeta dan comienzo. El recuerdo que de sus orígenes guardará la consciencia se asemeja la que guardará el adulto de ese «niño perdido» que lleva dentro de sí y que «desde las horas consumidas» lo mira y no lo reconoce [49].

El «regreso» sugerido por la última estrofa posee, por lo tanto, un doble carácter ilusorio e ineluctable. No podrá rea-

[49] «El niño perdido» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 512).

lizarse sino responsabilizándose de la contradicción: sólo con una ruptura irreversible comprobará el sujeto «su interminable conexión» con la región material donde tiene sus raíces. La soledad nerudiana será una nostalgia: nostalgia no de sí, sino de lo anterior a sí. En la soledad se expresará esa ambición que es inseparable del materialismo poético de Neruda: habitar lo deshabitado.

HABITAR LO DESHABITADO

Ese sueño imposible es objeto de un poema titulado «La noche» que está en el *Memorial* junto a «La soledad», del cual es una perfecta ilustración. Como en «La soledad» o en «La timidez», es mediante una dialéctica del «saber» y de la ignorancia como se expresa en «La noche» la dialéctica de la consciencia y de su negación de el «ser» y del «no ser».

> Quiero no saber ni soñar.
> Quién puede enseñarme a no ser,
> a vivir sin seguir viviendo?
>
> Cómo continúa el agua?
> Cuál es el cielo de las piedras? [50].

El saber que constituye la respuesta a esas dos últimas preguntas está contenido en el «no saber» ambicionado en el primer verso. En un poema del primer libro del *Memorial*, Neruda había hablado ya de la

> pura sabiduría
> del que no sabe nada [51].

«No saber» es desaparecer como consciencia. Es entrar en el secreto del agua y comprender la eternidad de las piedras al

---

50 «La noche» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, página 634).

51 «La poesía» *(Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 506).

convertirse en agua y piedra: es volverse «invisible». No saber es «no ser sabido»:

> Inmóvil con secreta vida
> como una ciudad subterránea
> que se fatigó de sus calles,
> que se escondió bajo la tierra
> y ya nadie sabe que existe,
> no tiene manos ni almacenes,
> se alimenta de su silencio [52].

Ese silencio de que se nutre la soledad nocturna es el mismo del que el poeta, en «La soledad», decía que estaba «determinado» por «Lo que no le pasó a uno», es decir: por la inmemorial pertenencia al mundo de la materia: es el silencio del olvido. Esa ciudad subterránea, sumergida por el tiempo, no es sino aquella a la que, en sus innumerables viajes al Sur, torna sin cesar el viajero. Es la ciudad a la vez próxima y extraña descrita en «Regresó el caminante» [53]. Pertenece a esa provincia del olvido que es la infancia. La infancia convierte lo deshabitado en una región familiar donde, aun excluida, la consciencia se reconoce. Esa es la razón por la que permanecerá en el horizonte de la soledad nerudiana. Explícitamente o no, estar solo será, ya para siempre un medio de fundirse en el olvido, de habitar esa ciudad enterrada, de escuchar su silencio:

> Alguna vez ser invisible,
> hablar sin palabras, oír
> sólo ciertas gotas de lluvia,
> sólo el vuelo de cierta sombra [54].

---

[52] «La noche» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, página 635).

[53]
> ya la ciudad aquella se enterró,
> se metió en un recinto subterráneo
> y otra hora vive, otra y no la misma,
> ocupando la línea de las calles,
> y un idéntico número en las casas.
>
> («Regresó el caminante», *Plenos poderes*, O. C., II, pág. 469.)

[54] «La noche» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, página 634).

En lo más profundo de lo deshabitado, la consciencia solitaria redescubre la lluvia de la infancia y se pierde en lo interminable.

La soledad tiene, en la poesía de Pablo Neruda un carácter ambiguo: el deseo de regresar a la materia original que en ella se manifiesta se reconoce como ilusorio, pues el advenimiento de la consciencia es irreversible, pero, al mismo tiempo, se afirma como fundamental, en la medida en que resulta ser un modo de reconocimiento de la primacía del mundo material para la consciencia. Del mismo modo, sin ser nunca, como el compromiso histórico, ámbito de realización y de desarrollo del sujeto, la soledad conservará, sin embargo, esa función irremplazable de recordarle su pertenencia a «una determinada región, vida y muerte», y de significar para aquél la imposibilidad de realizarse y desarrollarse al margen de esa pertenencia. Es decir: la soledad nerudiana implica su propia negación.

Ello se debe a que la noción de «deshabitado» de que se nutre es en sí una noción contradictoria. Ya hemos visto cómo lo deshabitado influye en la infancia, polarizando a su alrededor y relacionando entre sí diversos niveles del comportamiento. No obstante, para Neruda, lo deshabitado, en tanto que tal, no existe. Este será el gran mensaje de *La espada encendida*: Ningún Edén, ninguna soledad escapan a la historia. Lo deshabitado no es más que la ficción que se inventa la consciencia para imaginarse material: no hay existencia fuera de la contradicción que la opone y la une a lo que no es ella misma. La propia experiencia del «extravío» descrita en «La tierra austral» suministraba la prueba: en medio de la «espesura» siempre brilla una lámpara, encendida por el hombre, y a cuya luz descifrará el niño poeta el pacto que ha acordado con la tierra. Al igual que la consciencia carece de existencia fuera de esa noción de deshabitado, en la que se expresa su dependencia primordial, tampoco lo deshabitado existe si no es porque lo habita una consciencia. Nada sería, por consiguiente, tan aventurado como interpretar en esa noción un resurgir de una ver-

sión mística del origen. El carácter fundamentalmente contradictorio que, en Neruda, tiene la infancia, la aparta de manera definitiva de las mitologías del paraíso perdido para convertirla en un lugar encantado por la ficción de lo deshabitado, pero lugar donde la historia «está ya presente».

LOS DOS NACIMIENTOS

Con casi una sola excepción [55], la crítica no ha subrayado lo suficiente un hecho que, sin embargo, es digno de atención: toda la infancia se dispone, en el recuerdo de Neruda, no en torno a Parral que fue su lugar de nacimiento, sino en torno a Temuco, donde fue a establecerse la familia Reyes tras la muerte de la madre del poeta. Éste no tenía aún dos años cuando dejó ese pueblito vitícola de la zona central de Chile que es Parral, por el sur frío y lluvioso. En consecuencia, no guardará un recuerdo más preciso de aquél que de su madre [56]. Para él, su verdadero lugar de nacimiento será Temuco, y su verdadera madre, la mujer con quien su padre se casó en segundas nupcias y a la que afectuosamente él llamaba la «mamadre». Hay algo, en esa particularidad que presenta la biografía del poeta, que tiene alguna relación, a nuestro parecer,

---

55 Jaime Concha (op. cit., cap. I, «Así son las cosas por allá en la Frontera»).

56 En su obra *Ser y morir en Pablo Neruda* (op. cit., pág. 17), Hernán Loyola cita un poema inédito escrito por el joven Neftalí Reyes el día en que cumplió dieciséis años, titulado «Sensación autobiográfica»:

> Hace dieciséis años que nací en un polvoso
> pueblo blanco y lejano que no conozco aún...

Más de treinta años más tarde, Parral será evocado en el *Memorial*, más o menos en los mismos términos:

> Yo no tengo memoria
> del paisaje ni tiempo,
> ni rostros, ni figuras,
> sólo polvo impalpable.
>
> (O. C., II, pág. 494.)

con lo que decíamos unas líneas más arriba de lo deshabitado y del carácter contradictorio de la infancia nerudiana.

«Parral es centro absoluto en la memoria del poeta» [57], escribe Jaime Concha al comienzo de su apasionante estudio. Es exacto, pero siempre que se aclare que se trata de un centro «ausente», y al que esa misma ausencia le confiere, nos atreveremos a decir, su carácter «central». Los azares de la biografía han permitido que sea posible decir de Parral lo que, hace un instante, decíamos de lo deshabitado: es una ficción. Parral, efectivamente, se ve rechazado fuera de la existencia del poeta por dos circunstancias: la muerte de la madre que no conoció y el traslado a Temuco que se efectuó en su más tierna infancia, la anterior al habla («Me llevaron sin habla / hasta la lluvia de la Araucanía») [58], anterior, pues, a la consciencia. En el poema inicial del *Memorial* titulado «Nacimiento», verá Neruda una especie de confirmación simbólica de esa doble separación catastrófica entre Parral y Temuco en el temblor de tierra que, algún tiempo más tarde, destruyó el pueblo en que nació:

Ya no existen
la casa ni la calle:
soltó la cordillera
sus caballos,
se acumuló
el profundo
poderío,
brincaron las montañas
y cayó el pueblo
envuelto
en terremoto.
Y así muros de adobe,
retratos en los muros,
muebles desvencijados
en las salas oscuras,
silencio entrecortado por las moscas,

57 Jaime Concha, op. cit., pág. 10.

58 «Primer viaje» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 495).

todo volvió
a ser polvo:
sólo algunos guardamos
forma y sangre,
sólo algunos, y el vino [59].

El terremoto convirtió a Parral, arrojado ya fuera de la historia del poeta por la muerte de su madre y la emigración al Sur, en un lugar definitivamente exterior a toda historia humana: un lugar impersonal. Por otra parte, es en tercera persona como Neruda, en el primer verso de «Nacimiento», recuerda el acontecer de su propio nacimiento: «Nació un hombre...». Es como si el nacimiento, excluido del tiempo humano por una ruptura catastrófica, se encontrase reducido a un fenómeno rigurosamente «natural» del que el sujeto estuviera ausente. La forma de evolucionar, en los últimos versos de «Nacimiento», la asociación que acabamos de ver insinuarse entre la sangre y el vino, confirma esta hipótesis:

Y de allí soy, de aquel
Parral de tierra temblorosa,
tierra cargada de uvas
que nacieron
desde mi madre muerta [60].

El encabalgamiento ha lanzado Parral a un «allí» anónimo, un pasado inaccesible y ajeno a toda geografía humana. Del mismo modo, en el verso siguiente —«Parral de tierra temblorosa»— la aliteración y la etimología se conjugan para proponer, a través de Parral, una definición de lo deshabitado como lugar ahistórico y material a la vez: la aliteración une para siempre Parral a ese accidente cósmico que parece presente en la consonante doble de su nombre. En cuanto a la etimología, hace que la viña que le da realmente su nombre a Parral sea el signo de esa pura materialidad, adonde la catástrofe, según el poeta, lo ha restituido. Esa viña no perpetúa un recuerdo: crece en una

[59] *Ibíd.*, «Nacimiento» (O. C., II, págs. 493-494).
[60] *Ibíd.*, págs. 494-495.

tierra en la que la presencia humana se ha como reabsorbido. Los dos últimos versos del poema lo expresan: la madre muerta se ha vuelto tierra. El origen humano se ha fundido en el infinito impersonal del proceso natural.

Puede resumirse así la función simbólica conferida en «Nacimiento» al terremoto que destruyó Parral: le devuelve al nacimiento su carácter de fenómeno material, pero lo sitúa, a la vez, en un lugar inaccesible para la consciencia por ser inaccesible para el recuerdo. Hay en *Plenos poderes* un poema, cuyo título es «Los nacimientos», que expresa la misma idea. Asimismo, explica en él Neruda que «no nos acordaremos nunca de estar muertos» [61], no recordamos nuestro propio nacimiento:

> Se sabe que nacimos.
> Pero de la profunda sacudida
> de no ser a existir, a tener manos,
> a ver, a tener ojos,
> a comer y llorar y derramarse
> y amar y amar y sufrir y sufrir,
> de aquella transición o escalofrío
> del contenido eléctrico que asume
> un cuerpo más como una copa viva,
> y de aquella mujer deshabitada,
> la madre que allí queda con su sangre
> y su desgarradora plenitud
> y su fin y comienzo, y el desorden
> que turba el pulso, el suelo, las frazadas,
> hasta que todo se recoge y suma
> un nudo más el hilo de la vida,
> nada, no quedó nada en tu memoria
> del mar bravío que elevó una ola
> y derribó del árbol una manzana oscura.
>
> No tienes más recuerdo que tu vida [62].

Hay en ese poema una comprobación de lo evidente cuyo interés puede no apreciarse si se la aísla del conjunto del pensamiento poético de Neruda. Pero, en compensación, tiene cierto

61 «Los nacimientos» *(Plenos poderes,* O. C., II, pág. 455).
62 *Ibid.*, pág. 456.

alcance a poco que se tenga presente en el espíritu la particularidad biográfica que más arriba señalábamos, y, a poco, también, que la ubiquemos dentro de la problemática de lo deshabitado con la que se relaciona. «Los nacimientos» simplemente generalizan lo que será la reflexión autobiográfica contenida en el «Nacimiento» del *Memorial*. El hecho de que no recordemos el momento y lugar de nuestro nacimiento origina ese carácter de ficción que posee necesariamente para nosotros lo anterior —o lo posterior— material de nuestra existencia. Pero, a la vez, se encuentra acentuada la imposibilidad en que nos encontramos de concebir nuestro origen en términos que no sean históricos. Parral seguirá siendo el lugar inconcebible de un nacimiento totalmente objetivo, y, por consiguiente, un lugar ficticio, exterior a la historia:

> y esto no tiene historia
> sino tierra [63]

dirá Neruda, hablando de su nacimiento en Parral, en «Nacimiento». Temuco, lugar de un nacimiento lento, histórico, será para él el lugar de su «verdadero» nacimiento:

> No sé cuándo llegamos a Temuco.
> Fue impreciso nacer y fue tardío
> nacer de veras, lento,
> y palpar, conocer, odiar, amar,
> todo esto tiene flor y tiene espinas [64].

El viaje de Parral a Temuco no ha supuesto más que la abolición del origen como categoría metafísica. Al impersonalizarse en el «olvido material» de Parral, el nacimiento se ha despojado por entero de carácter inaugural para convertirse, en Temuco, justamente en lo contrario de un origen: un proceso. Temuco no será un verde paraíso en el cielo ideal de la infancia, sino el ámbito terrestre de un crecimiento. Lo deshabitado no volverá a

[63] «Nacimiento» *(Memorial de Isla Negra* I: *«Donde nace la lluvia»*, O. C., II, pág. 493).

[64] «Primer viaje» *(Memorial de Isla Negra* I: *«Donde nace la lluvia»*, O. C., II, pág. 495).

aposentarse en la infancia más que para designarla como lugar en el que una consciencia se despierta a la historia por medio de la experiencia de su propia contradicción.

Dos sonidos pueblan la «espesura» y desgarran su silencio: el grito del tren y el canto de las aserradoras. Uno y otro dan fe, en medio de la infancia deshabitada, de la presencia del hombre y la definen a partir de una noción esencial que es el trabajo.

LOS TRENES DEL SUR

Como lo indica Jaime Concha, el tren, en el Chile austral de fines de siglo y principios del XX, tiene la misma importancia que podía tener en la India bajo la dominación británica o en los Estados Unidos en la época de la conquista del oeste: «No es sólo —dice— el transporte capitalista por antonomasia en la fase industrial de ese régimen de producción: transporta él mismo el capitalismo»[65]. El ferrocarril es el instrumento irremplazable del gran movimiento de colonización capitalista cuyo escenario comienza a ser la Frontera desde fines del XIX. En calidad de tal, se sitúa como continuación de la larga tentativa de penetración del imperialismo español. No hay nada más interesante que comprobar que, aunque el tren repite la marcha hacia el Sur del Conquistador[66], en ningún momento hereda, en la pluma del poeta, su carácter negativo. El Conquistador, se llame Almagro o Valdivia, viola la integridad de la «espesura»[67]. En el paisaje material de la Frontera es una presencia aberrante. Por el contrario, el tren conquista la selva, pero para fecundarla. Penetra en ella, pero él le pertenece. Aunque el grito de los trenes en la lluvia y en la noche de Temuco aumenta la

---

65 Jaime Concha, *Neruda* (op. cit., pág. 46).

66 La presencia del «tren lastrero» del padre está evocada en *Infancia y poesía*, en los mismos lugares de la Conquista: «Picábamos piedra en Boroa, corazón silvestre de la frontera, escenario de los terribles combates entre españoles y araucanos» (O. C., I, pág. 26).

67 Cf. «Valdivia» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, página 369).

tristeza del niño solitario, nunca será considerado hostil sino que, por el contrario, será asociado a los sueños de infinito [68]. En vez de ser un intruso para el niño, era la posibilidad de perderse en los bosques en busca de plantas o de insectos maravillosos [69]. El recuerdo de esas incursiones apasionadas permanecerá ligado para siempre, en la memoria del poeta, al del tren del padre:

> Mientras yo acechaba perdices
> o coleópteros violentos,
> buscaba el color del relámpago,
> buscaba un aroma indeleble,
> flor arbitraria o miel salvaje,
> mi padre no perdía el tiempo:
> sobre el invierno establecía
> el sol de sus ferrocarriles [70].

No hay rastro alguno de un irreductible antagonismo entre el tren y la naturaleza: se subraya, es cierto, una contradicción («mientras yo... mi padre...»). Pero, desde el tren, esas dos actividades de sentido opuesto, que son la contemplación de la naturaleza y su dominio por medio del trabajo, se articulan dentro de una misma apertura al mundo material. Añadamos a eso que, en sus escapadas, los «peones» acompañan a veces al niño:

> Estas exploraciones mías llenaban de curiosidad a los trabajadores. Pronto comenzaron a interesarse en mis descubrimientos. Apenas se descuidaba mi padre, se largaban por la selva virgen y con más destreza, más inteligencia y más fuerza que yo encontraban para mí tesoros increíbles. Había uno que se llamaba Monge. Según mi padre, el más peligroso cuchillero... Tenía dos grandes líneas en su cara morena. Una era la cicatriz vertical de un cuchillazo y la otra su sonrisa blanca, horizontal, llena de simpatía

---

[68] Cf. «Puentes» *(Crepusculario,* O. C., I, pág. 56), *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 111) y también «Madrigal escrito en invierno» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 179).

[69] *Infancia y poesía* (O. C., I, pág. 26).

[70] «Carta para que me manden madera» *(Estravagario,* O. C., II, página 148).

> y de picardía. Este Monge me traía copihues blancos, arañas peludas, crías de torcazas, y una vez descubrió para mí lo más deslumbrante, el coleóptero del coigüe y de la luma. No sé si ustedes lo han visto alguna vez. Yo sólo lo vi en aquella ocasión, porque era un relámpago vestido de arco iris... [71].

¿Cómo no percibir en el gesto del ferroviario que arranca tesoros a la naturaleza para regalárselos al chiquillo poeta, una especie de símbolo? El relámpago del insecto deslumbrante seguirá iluminando al recuerdo de Neruda como el de la poesía misma. La prueba está en que, cuando el poeta recuerde, en el mismo texto, su encuentro siendo adolescente con la que para él encarnaba la creación poética —Gabriela Mistral—, el rostro de ella confundirá sus rasgos por un instante con los del «cuchillero Monge»:

> Gabriela tenía una sonrisa ancha y blanca en su rostro moreno por la sangre y la intemperie. Reconocí su cara. Era la misma del palanquero Monge, sólo le faltaban las cicatrices. Era la misma sonrisa entre pícara y fraternal y los ojos que se fruncían, picados por la nieve o la luz de pampa [72].

El tren del Sur no es un invasor. No avasalla más la selva que avasalle el barco, con el que en ocasiones Neruda lo compara [73], no avasalla el océano. Se diría más bien, que se pierde en el abismo vegetal, de manera semejante a la del joven protagonista de «La tierra austral»:

> Oh
> frontera
> de bosques goteantes,
> de anchos helechos, de agua,
> de coronas.
> Oh territorio
> fresco
> recién salido del lago,

71 *Infancia y poesía* (O. C., I, pág. 26).
72 *Ibíd.*, pág. 36.
73 Cf. «El padre» *(Memorial de Isla Negra,* O. C., II, pág. 498).

del río,
del mar o de la lluvia
con el pelo mojado,
con la cintura llena
de lianas portentosas,
y entonces
en el medio
de las vegetaciones,
en la raya
de la multiplicada cabellera,
el penacho perdido,
el plumero
de una locomotora fugitiva
con un tren arrastrando
cosas vagas
en la solemnidad aplastadora
de la naturaleza [74].

Como el niño, el tren habita lo deshabitado. La oda lo describe fundiéndose en el paisaje hasta convertirse en su componente de él:

Así
desde sus olas
los trigales
con el tren pasajero
conversan como
si fuera
sombra, cascada o ave
de aquellas latitudes [75].

Al «naturalizarse», el tren del Sur sigue siendo, sin embargo, el instrumento de un enfrentamiento y de una conquista, uno de los símbolos principales, en el universo del niño, del trabajo humano. En *Las manos del día*, lo vemos como tal, servir de punto de referencia, cuando Neruda habla de las manos «vacías e inútiles« de ese «hijo de la luna» que el poeta es:

[74] «Oda a los trenes del Sur» (*Navegaciones y regresos*, O. C., II, páginas 268-269).
[75] *Ibíd.*, pág. 269.

no mandaron en mí las recias razas
de herreros
que mano a mano elaboraron
anclas, martillos, clavos,
cucharas y tenazas,
tornillos, rieles, lanzas,
locomotoras, proas,
para que ferroviarios fogoneros
con lentitud de manos sucias
de grasa y de carbón, fueran de pronto
dioses del movimiento
en los trenes que cruzan por mi infancia
entre las manos verdes de la lluvia [76].

Pero, en la larga frase poética que acabamos de leer, las «manos verdes» de la lluvia de la infancia afirman, en el fondo mismo de su oposición, una profunda solidaridad con las manos cubiertas de grasa del ferroviario. La técnica humana se inserta en el paisaje natural de la infancia sin empañar su imagen, y toda la pureza del mundo vegetal impregna, en compensación, el universo mecánico del trabajo, lo devuelve a su fecundidad original. Es un tren transfigurado por su contacto con la «espesura», al que saluda el poeta al final de la «Oda a los trenes del Sur»:

yo, entre un océano
de trenes,
en el cielo
de las locomotoras,
te reconocería
por
cierto aire
de lejos, por tus ruedas
mojadas allá lejos,
y por tu traspasado
corazón que conoce
la indecible, salvaje,

76 «El olvido» (*Las manos del día* V, O. C., II, pág. 960).

lluviosa,
azul fragancia! [77].

La aserradora, cuyo canto en medio de la selva austral ha acunado la infancia de Neruda, presenta una doble analogía con el tren: como él, está estrechamente ligada al desarrollo económico de la región, y, como él, no se la presenta en ningún momento bajo el aspecto de un instrumento frío y hostil que impusiera su ley a la «espesura» desde fuera y violara su intimidad. Es más: llega a ocurrir que el poeta describa su acción como si fuera un fenómeno natural:

La sierra circular
como un planeta
descendió de la noche
hasta la tierra
y rodó por los montes
de mi patria [78].

La génesis de la herramienta está inscrita dentro de una génesis material. La sierra no es ajena al material sobre el que trabaja; la herramienta y la madera se ponen dentro de un proceso material que las une. Así es como el «serrucho», descrito por Neruda como

... de estirpe marina [79],

incluso llega a ser

astral
y submarino [80]

y al igual que el instrumento de una voluntad humana, la emanación de una necesidad cósmica [81]. La herramienta recobra de

[77] «Oda a los trenes del Sur» *(Navegaciones y regresos,* O. C., II, página 271).

[78] «A sentarse» *(Las manos del día* III, O. C., II, pág. 958).

[79] «El ciudadano» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 150).

[80] «Oda al serrucho» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, pág. 1521).

[81] En la «Oda al carro de leña» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, página 1421), la penetración del hacha en el corazón de la madera se presenta como ajena a cualquier intervención humana:

ese modo una especie de autonomía que acentúa el carácter objetivo de su función transformadora, en tanto que la mano llega a fundirse con la materia con que trabaja. Esta observación que es útil respecto al trabajo en general, lo es más aún respecto al trabajo de la madera. O, más exactamente, ningún trabajo nos permite ver en toda su pureza las relaciones que el hombre tiene con la materia como el de la madera. Para comprender el porqué, es preciso devolver la madera a su solar patrio que es la infancia.

LA MADERA, MATERIA DE LA INFANCIA

Hay, en la vida y en la obra de Neruda, una fidelidad a la madera que sólo se equipara con la que demuestra tenerle al océano y que ocupa el mismo puesto fundamental. Efectivamente, en gran medida, es por medio de la madera como la fidelidad a la infancia se transforma en fidelidad al mundo material. La analogía «madera / materia» que hallamos en medio de un poema como «Entrada a la madera», se inicia en la primera infancia del poeta, la que evoca en el *Memorial* «Primer viaje»:

> Desde entonces mi amor
> fue maderero
> y lo que toco se convierte en bosque.
> Se me confunden
> los ojos y las hojas,
>
> ---
>
> Ninguna
> mano
> en este
> corazón
> se detuvo,
> sólo
> el acero
> de las hachas, el
> vuelo repentino
> de las aves...

ciertas mujeres con la primavera
del avellano, el hombre con el árbol [82].

Confunde al hombre con el árbol: de esa confusión surgirá un cierto número de imágenes, que pueblan de manera especial el fresco épico del *Canto General*. Recordar que tienen origen en el universo de la infancia es subrayar toda la rica complejidad de la madera.

Materia de la infancia, la madera expresa su carácter contradictorio. En ella se inscribe con particular claridad esa noción dialéctica que es el crecimiento. El crecimiento invade la «espesura» y la niega como materia deshabitada. Él es, efectivamente, el movimiento por el que la materia, haciéndose, en cierto modo, presente ante sí misma, produce la consciencia y proporciona como destino su propia transformación. Crecer es una ley que identifica al árbol y al hombre no sólo en el plano metafórico, sino en el ontológico. El niño y el árbol se desarrollan al mismo tiempo, según la misma ley:

todo lo que fue creciendo
secretamente en la espesura,
lo que fue creciendo conmigo:
tienen mi edad esas maderas,
tuvimos las mismas raíces [83].

Como ya hemos visto, el trabajo no es un elemento ajeno a este crecimiento, sino, al contrario, la práctica en medio de la que éste es común al hombre y a la madera. En resumen: su modalidad esencial. Esa es la razón por la que, canto o lamento, el sonido que la sierra produce en el seno de la selva araucana suena melodiosamente: como el de un violín, dice el autor de «Oda a la madera», cuando no lo compara con un grito de parto:

---

[82] «Primer viaje» *(Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 495).

[83] «Carta para que me manden madera» *(Estravagario*, O. C., II, páginas 148-149).

La sierra rechinaba
cantando
sus amores de acero,
aullaba el hilo agudo,
el lamento metálico
de la sierra cortando
el pan del bosque
como madre en el parto,
y daba a luz en medio
de la luz
y la selva
desgarrando la entraña
de la naturaleza,
pariendo
castillos de madera,
viviendas para el hombre,
escuelas, ataúdes,
mesas y mangos de hacha [84].

Desde entonces, ya no es el aserradero un lugar donde pareciera tramarse una especie de crimen contra la integridad del mundo material, sino el lugar objetivo donde se cumple:

Es el aserradero
del tiempo,
cae
la selva oscura, oscuro
nace
el hombre,
caen las hojas negras
y nos oprime el trueno,
hablan al mismo tiempo
la muerte y la vida [85].

La selva no existía más que para ese parto. Lo deshabitado ve confirmado ese carácter de ficción que lo caracteriza, por

[84] «Oda a la madera» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1106).
[85] *Id.,* pág. 1108.

medio del trabajo. El hombre tiene que habérselas siempre con

> ... grandes bosques llenos
> de construcción futura [86].

En el horizonte de la «espesura» siempre está la perspectiva de su negación en las tablas, la casa, el libro mismo [87] que en ella dormitan. Como el hombre, la madera tiene su pasado y un futuro: una historia, y ella es la que, ante el simple roce de la mano, se alza ante el poeta en su doble dimensión:

> Debajo
> de la pintura sórdida
> adivino tus poros,
> ahogada me llamas
> y te escucho,
> siento
> sacudirse
> los árboles
> que asombraron mi infancia,
> veo
> salir de ti,
> como un vuelo de océano
> y palomas,
> las alas de los libros,

[86] *Id.*, pág. 1105.

[87] A la inversa, el poeta encuentra siempre en la madera de las paredes de su casa natal, el primer sostén material de su poesía: «Por allá quedan aún versos míos escritos en las paredes. Me tentaban porque las tablas eran lisas como el papel, con venas misteriosas» *(Infancia y poesía,* pág. 30). Jaime Concha efectúa una aproximación de lo más interesante entre ese pasaje de *Infancia y poesía* y los poemas de *Residencia* en los que el papel está representado por su empleo burocrático o degradado: «Si no se olvida este noble origen del material de la escritura, origen siempre presente en el espíritu vegetal del poeta, se entenderá mejor la intensidad de su congoja. Por lo demás no habrá dato más patético en el universo residenciario que una hoja de papel vagando abandonada por las calles. Con ello representa el poeta su visión más desolada del poder corruptor de lo social en el estado presente. Es el bosque humillado en la ciudad pobre y triste: la madera devenida basura» *(Neruda,* op. cit., pág. 38).

el papel
de mañana
para el hombre [88].

La selva que muere bajo el hacha de los hombres, renace a través de ellos y se cumple, mientras que, a cambio, ellos se reconocen en ella. En el centro de esta dialéctica e incorporándola a la experiencia íntima del niño, se halla la casa.

LA CASA DE LA INFANCIA

Lo primero que vi fueron árboles, barrancas
decoradas con flores de salvaje hermosura,
húmedo territorio, bosques que se incendiaban
y el invierno detrás del mundo, desbordado [89].

La casa de la infancia, como ya hemos dicho, es la ventana y el niño tras la ventana: la mirada con la que se empapa de los árboles, de la lluvia austral. Un abandono sistemático a la contemplación o a los sueños proyecta la casa fuera de sí misma. Hay una ocasión en la que, sin embargo, se invierte el movimiento y la puerta se abre para recibir:

De pronto trepidaron las puertas.
Es mi padre.
Lo rodean los centuriones del camino:
ferroviarios envueltos en sus mantas mojadas,
el vapor y la lluvia con ellos revistieron
la casa, el comedor se llenó de relatos
enronquecidos, los vasos se vertieron,
y hasta mí, de los seres, como una separada
barrera, en que vivían los dolores,
llegaron las congojas, las ceñudas
cicatrices, los hombres sin dinero,
la garra mineral de la pobreza [90].

88 «Oda a la madera» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1108).
89 «La frontera» (1904) *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 693).
90 «La casa» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, págs. 695-696.

He ahí la casa convertida no sólo en lugar de relaciones entre los seres, sino en lugar de relaciones sociales, cargadas de toda una experiencia de clase. Alrededor de la mesa [91] se forja una fraternidad que le proporciona una de sus facetas permanentes a la casa de la infancia.

Esa función social de la casa está acentuada por el peculiar urbanismo de ese pueblito de pioneros que era, a principios de siglo, Temuco. La disposición de unas casas respecto a otras las abre a la comunicación:

> ...los domicilios familiares se intercomunicaban. Por el fondo de los patios los Reyes y los Ortegas, los Candia y los Masson, se intercambiaban herramientas o libros, tortas de cumpleaños, ungüentos para fricciones, paraguas, mesas y sillas [92].

Esa peculiaridad da origen a un episodio que constituye uno de los recuerdos más significativos de la infancia de Neruda.

Un día en que se dedicaba a vagas ocupaciones en el fondo de su casa vio aparecer por un intersticio de la pared de madera una diminuta mano de niño. Cuando desapareció, en su lugar halló una ovejita de ruedas, de lana blanca. El joven Neftalí cogió el juguete, no sin antes haber colocado en el mismo sitio su más precioso tesoro: una olorosa piña de pino semiabierta. Nunca sabría el poeta a quién pertenecía aquella mano. Pero cincuenta años más tarde todavía guardaba el recuerdo de la oveja de lana blanca. Quedará asociada a la casa de la infancia la primera experiencia que haya tenido de esa solidaridad humana destinada a convertirse en el fundamento de su vida y de su obra:

> Aquella ofrenda traía por primera vez a mi vida un tesoro que me acompañó más tarde: la solidaridad humana. La vida iba a ponerla en mi camino más tarde, destacándola contra la adversidad y la persecución.

---

[91] Ese mismo recuerdo está evocado en el *Memorial de Isla Negra* («El padre», O. C., II, pág. 499).

[92] *Infancia y poesía* (O. C., I, pág. 27).

> No sorprenderá entonces que yo haya tratado de pagar con algo balsámico, oloroso y terrestre la fraternidad humana. Así como dejé allí aquella piña de pino, he dejado en la puerta de muchos desconocidos, de muchos prisioneros, de muchos solitarios, de muchos perseguidos, mis palabras.
>
> Ésta es la gran lección que recogí en el patio de una casa solitaria, en mi infancia. Tal vez sólo fue un juego de dos niños que no se conocían y que quisieron comunicarse los dones de la vida. Pero este pequeño intercambio misterioso se quedó tal vez depositado como un sedimento indestructible en mi corazón, encendiendo mi poesía [93].

Ritos de la fraternidad humana. Ellos marcarán el ritmo de la vida del poeta [94]. Ellos expresan lo que será la casa para Neruda, se trate de «La Sebastiana», de «La chascona» o del refugio oceánico de Isla Negra: el ámbito humano del encuentro y de lo compartido. El «Testamento» que aparece al final del *Canto General* lo confirma:

> Dejo a los sindicatos
> del cobre, del carbón y del salitre
> mi casa junto al mar de Isla Negra... [95].

Es la formulación del deseo de que, más allá de la muerte, se perpetúe la misteriosa comunicación cuyo escenario había sido el patio de la casa de la niñez. El puesto que ocupa la casa en la formación de una conciencia fraternal y solidaria, o de una manera más general, su función social, no tiene como consecuencia el introducirla en un conjunto semejante a una «ciudad». Jaime Concha, cuyo libro proporciona gran cantidad de datos inestimables acerca de la Frontera de principos de siglo, indica con acierto que «el lugar donde se desarrolla la infancia

---

[93] *Id.*, pág. 38.

[94] Hallamos otros ejemplos no menos notables en el discurso pronunciado en Estocolmo al recibir el Premio Nobel de Literatura *(Anales de la Universidad de Chile,* «Estudios sobre Pablo Neruda», diciembre de 1971, págs. 32 y 33).

[95] «Testamento» (1) *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 717).

de Neruda no es ni ciudad ni campo» [96]. En *Infancia y poesía* el poeta utiliza la palabra «campamento» para designar cómo están implantados esos pioneros del Chile austral que, en el mismo texto, compara con el Oeste americano. «Campamento», comenta Jaime Concha, es decir: «la energía fundadora, el avance hacia la ciudad futura, el nacimiento concreto e inestable de ésta» [97]. Esa inestabilidad, ese carácter inacabado [98] son esenciales: tienen como resultado que el Temuco de los primeros años de siglo se defina en primer lugar por su futuro, por su crecimiento: por una participación en el movimiento material sin detener ni desviar nunca su sentido.

En un poema de *Fin de mundo* titulado «Fundaciones», Neruda distingue, en la toma de posesión del mundo virgen de la Frontera por el hombre, tres etapas. La primera es la inaugural, del nacimiento. La consciencia se despierta en un universo que percibe como el de lo deshabitado. Por eso, la presencia humana se afirma en él, paradójicamente, a través de su propia negación:

> Llegué tan temprano a este mundo
> que escogí un país inconcluso
> donde aún no se conocían
> los noruegos ni los tomates:
> las calles estaban vacías
> como si ya se hubieran ido
> los que aún no habían llegado,
> y aprendí a leer en libros
> que nadie había escrito aún:

---

[96] Jaime Concha *(Neruda,* op. cit., pág. 39).

[97] *Ibíd.,* pág. 40.

[98] Citamos unas líneas más abajo un poema, en el que, para referirse a la Frontera, usa la expresión «país inconcluso». Podemos señalar, de pasada, que en «Entrada a la madera» *(Residencia en la tierra* 2) lo inconcluso constituía precisamente una de las características de esa materia de la infancia que es la madera:

> ... y apaciento bosques
> de secretas maderas inconclusas.
>
> (O. C., I, pág. 233.)

no habían fundado la tierra
donde yo me puse a nacer [99].

EL ÁRBOL Y LA CASA

La segunda etapa es la de la infancia propiamente dicha y también la de la casa. La casa de la familia Reyes como todas las de la Frontera, es de madera. En *Infancia y poesía,* el poeta nos invita a valorar la importancia que esta particularidad reviste:

> Estas gentes de las casas de tabla tienen otra manera de pensar y sentir que las del centro de Chile. En cierta forma se parecen a la gente del Norte grande, de los desamparados arenales. Pero no es lo mismo haber nacido en una casa de adobes que en una casa de madera recién salida del bosque. En estas casas no había nacido nadie antes. Los cementerios eran frescos [100].

En primer lugar, la casa de madera es una casa donde nadie ha habitado antes: una casa sin pasado. Frecuentemente destruida y reconstruida, pues las inundaciones, los terremotos y sobre todo los incendios eran frecuentes allí [101], conserva toda la virginidad del mundo vegetal que la rodea. Aunque fundada por el hombre, parece ser anterior a su presencia. Nadie en ella ha nacido, nadie en ella ha muerto: las existencias humanas no le han dejado huella. Su tiempo no es el del desgaste sino el del crecimiento del que hablábamos hace un instante, en el que continúa participando a través de todas las fibras de la

99 «Fundaciones» *(Fin de mundo,* Losada, 1969, pág. 170).

100 *Infancia y poesía* (O. C., I, pág. 31).

101 «Pero lo peor eran los incendios. En el año 1906 ó 1907, no recuerdo bien, fue el gran incendio de Temuco. Las casas ardían como cajitas de fósforos. Se quemaron veintidós manzanas. No quedó nada, pero si los sureños saben hacer algo de prisa, son las casas. No las hacen bien, pero las hacen. Cada sureño tiene tres o cuatro incendios totales en su vida. Tal vez el recuerdo más remoto de mi propia persona es verme sentado sobre unas mantas frente a nuestra casa que ardía por segunda o tercera vez» *(Infancia y poesía,* O. C., I, pág. 30).

materia de que está construida. Es decir: permanece como en ósmosis con el mundo natural. En vez de ser la muralla con que el hombre se rodea para hacerse inaccesible a los elementos, forma con ellos un solo cuerpo y accede a que su madera sea el transmisor:

> ... destartalada
> casa de la frontera, que crujía
> a cada paso, y silbaba con el viento de guerra
> del tiempo austral, haciéndose elemento
> de tempestad, ave desconocida
> bajo cuyas heladas plumas creció mi canto [102].

Decir que el viento austral asalta la casa es insuficiente: sigue gobernando sus tablas y sus vigas [103], la casa permanece ligada por mil lazos invisibles a la selva de donde procede. Es un árbol, como con cierto humor lo explica la segunda estrofa de «Fundaciones»:

> Cuando mi padre hizo su casa
> comprendí que no comprendía
> y había construido un árbol:
> era su idea del confort.
>
> Primero viví en la raíz,
> luego en el follaje aprendí
> poco a poco a volar más alto
> en busca de aves y manzanas.
> No sé cómo no tengo jaula,
> ni voy vestido de plumero
> cuando pasé toda mi infancia
> paseándome de rama en rama [104].

---

[102] «La casa» (*Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 695).

[103] de quién fue el hacha que rompió los troncos
tal vez el viento colgó de las vigas
su peso profundo olvidándolo entonces.
(*Tentativa del hombre infinito*, O. C., I, pág. 114.)

[104] «Fundaciones» (*Fin de mundo*, op. cit., pág. 170).

He ahí la definición de la casa de la niñez: una construcción que es todavía un árbol, o un árbol que el hombre hubiera construido. Vivir en ella es —una vez más— habitar lo deshabitado. A través de ella se expresa una especie de era ideal de las relaciones contradictorias entre el hombre y el mundo natural: la madera cortada, trabajada por el hombre, lo restituye a la selva. Lo que opone une, inversamente a lo que se produce en la tercera etapa de la fundación, que es la de la ruptura, del aislamiento: la de la ciudad:

> Luego fundamos la ciudad
> con exceso de callejuelas,
> pero sin ningún habitante:
> invitábamos a los zorros,
> a los caballos, a las flores,
> a los recuerdos ancestrales.
>
> En vano en vano todo aquello.
>
> No encontramos a nadie nunca
> con quien jugar en una esquina.
>
> Así fue de feliz mi infancia
> que no se arregla todavía [105].

Al contrario que lo deshabitado, la ciudad es el vacío: una soledad que en vez de reconciliar al hombre consigo mismo, lo separa de sí.

La ciudad, en el último período de la producción de Neruda, es semejante a lo que era en la época residencial [106]: el lugar donde se encarna una cierta degradación de las relaciones entre el hombre y el mundo material que evoca, por ejemplo, en «El llanto»:

> hasta que un degrado de algas en el océano,
> un arrabal de brazos intrínsecos que llaman,

---

[105] *Ibid.*, pág. 171.

[106] Cf. «Walking around» y «Desespediente» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, págs. 219 y 220).

un agitado golfo de mareas vacías
es la ciudad, y el hombre ya no sabe que llora [107].

Sin embargo, sería aventurado creer que Neruda considera a la ciudad misma responsable de esa alienación del hombre. No opone metafísicamente el infierno de las ciudades industriales a una Arcadia rural [108]. No es la industria humana la que le confiere a la ciudad su aspecto negativo, sino su deshumanización. La «casa sin ciudad» [109], la casa de la niñez, no implica la preferencia del campo a la ciudad. Pretende ser aquella «casa-árbol» por nostalgia no del árbol, sino de una determinada

[107] «El llanto» *(Las manos del día* XXI, O.C., II, pág. 973).

[108] Saúl Yurkievich *(Fundadores de la nueva poesía latinoamericana)* indica acertadamente que «la ciudad tiene para Neruda carácter negativo, desvirtúa y deteriora, degrada y desnaturaliza» (pág. 143), pero en la definición que él ofrece del «naturalismo» nerudiano se inclina por convertirlo en el producto de una «América agreste y agraria» frente a una América urbana e industrial. Jaime Concha *(Neruda,* pág. 39) opina de modo diferente. Según él, esa contradicción campo/ciudad: «Tan fundamental para el desarrollo social especialmente en el período capitalista, no se presenta todavía en el medio que rodea al poeta cuando niño», y añade: «Casi nunca habrá en Neruda, y sólo por excepción en algunos momentos adolescentes, esa nostalgia complaciente por la paz provinciana tan cara, por ejemplo, a poetas como Ramón López Velarde o a autores menores como Daniel de la Vega en Chile. Por el contrario, estará siempre en las antípodas de esa poesía del subdesarrollo, cultivada en extremo por el postmodernismo más tardío de América Hispana...». Podríamos citar numerosos textos de Neruda que mostraran con toda claridad que no cae en la tentación de oponer, según un esquema muy conocido, el mundo de la civilización y de la cultura a un mundo natural pervertido por ellas. Por ejemplo, en *Las uvas y el viento* hallamos un poema titulado «Palabras a Europa» (O.C., I, pág. 739) donde el poeta, proclamándose con orgullo hijo de las selvas, de los ríos y de los volcanes de la inmensa América, le dice a la vieja Europa que ha venido hacia sus ciudades, sus «solemnes bibliotecas» y sus «fábricas deslumbrantes», «para aprender de ellas la vida». Dicho lo cual, está claro que no hay que subestimar la importancia de la noción de «naturaleza, que sigue siendo fundamental en el pensamiento poético de Neruda»: simplemente, tiene sus riesgos el oponerla de una manera que no sea dialéctica a la noción de trabajo que ocupa en la obra de Neruda un puesto igualmente esencial.

[109] «La frontera» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O.C., I, pág. 694).

relación del hombre con el árbol. La madera, en Neruda, no sueña con la selva [110]. Es madera cortada, que sueña con otra casa para el hombre, y que sueña con ella a través de su olor.

LA MADERA COMO AROMA

Para Neruda, la madera es esencialmente y, muy a menudo, únicamente, su perfume:

> Quiero ver llegar el perfume... [111]

escribe en la «Carta para que me manden madera». Más que acariciar la madera, la respira el poeta. A veces tacto y olfato se conjugan como en la «Oda al algarrobo muerto»:

> ... cuando
> toqué su tronco
> yo sentí que latía
> y una ráfaga
> del corazón del árbol
> me hizo cerrar los ojos
> y bajar
> la cabeza [112].

«El aroma», que aparece en la poesía en cuanto que se trata de la infancia o de la madera, se caracteriza siempre por ese fulgurante encuentro. La larga y lenta peregrinación de «Entrada a la madera» [113] constituye, curiosamente, una excepción. No penetramos en el bosque: él nos envuelve. Reléase para con-

---

[110] Que nosotros sepamos, hay una sola excepción (y aun así se trata de una madera que no está destinada a la construcción): la «Oda al carro de la leña» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, pág. 1421).

[111] «Carta para que me manden madera» *(Estravagario,* O. C., II, página 147).

[112] «Oda al algarrobo muerto» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, páginas 1380-1381).

[113] *Residencia en la tierra* II (O. C., I, pág. 233).

vencerse el sexto de los *Cien sonetos de amor:* una rama rota basta para resucitar la infancia [114] y crear el vértigo:

> Pero allí, despertando de los sueños del bosque,
> la rama de avellano cantó bajo mi boca
> y su errabundo olor trepó por mi criterio
>
> como si me buscaran de pronto las raíces
> que abandoné, la tierra perdida con mi infancia,
> y me detuve herido por el aroma errante [115].

Aunque brotado de una rama de avellano, ese «aroma errante» no podría pertenecer a ninguna madera de ninguna esencia en particular. Surge de más allá de lo diverso: es un profundo perfume de unidad. Por eso, aspirarlo constituye una experiencia perturbadora, única, que transciende lo que la circunstancia pueda tener de anecdótica o de puramente sensual. En la «Oda al olor de la leña», anula literalmente el tiempo y el espacio:

> No era el olor agudo
> de los pinos,
> no,
> no era
> la ruptura en la piel
> del eucaliptus,
> no eran
> tampoco
> los perfumes verdes
> de la viña,
> sino
> algo más secreto,
> porque aquella fragancia
> una sola,
> una sola
> vez existía,

---

[114] El primer verso del soneto describe, por otra parte, una situación que ya hemos visto que era arquetípica de la infancia: «En los bosques, perdido, corté una rama oscura...» (O. C., II, pág. 291).

[115] «En los bosques, perdido...» *(Cien sonetos de amor* VI, O. C., II, página 292).

y allí, de todo lo que vi en el mundo,
en mi propia
casa, de noche, junto al mar de invierno,
allí estaba esperándome
el olor
de la rosa más profunda,
el corazón cortado de la tierra,
algo
que me invadió como una ola
desprendida
del tiempo
y se perdió en mí mismo
cuando yo abrí la puerta
de la noche [116].

El perfume de la madera es justamente el de la tierra aprehendida en su esencia material [117]. La referencia a la «ola» merece subrayarse bien. El tiempo del que el poeta nos dice que ésta es un fragmento no nos resulta desconocido: es el tiempo objetivo, «total como un océano», [118] que se encontraba en el horizonte de las *Residencias* y que resurge de forma dialéctica en el «Gran océano» del *Canto General*. Es también el tiempo del olvido cuya noche invade el final del poema por esa puerta abierta. La ola se pierde en la memoria llena de aromas de los bosques de la infancia: el perfume errante retorna al infinito material de donde había salido. Estaríamos tentados de afirmar: a lo deshabitado, si no fuera precisamente de la madera cortada por la mano del hombre de donde brota siempre «el aroma». Su olor transforma en evidencia lo que decíamos, más

---

116 «Oda al olor de la leña» *(Nuevas odas elementales,* O. C., I, páginas 1298-1299).

117 Lo mismo sucede en «Peumo» *(Canto General* VII: «*Canto General de Chile*», O. C., I, pág. 540):

... un dulce
aroma de los bordes cortados
me tocó como un ala profunda que volara
desde la tierra, desde lejos, desde nunca.

118 «Tiranía» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 185).

arriba, de la madera: no se la concibe, en la poesía de Neruda, sin el acto que la transforma:

> Yo llevo por el mundo
> en mi cuerpo, en mi ropa,
> aroma
> de aserradero,
> olor de tabla roja [119].

Como consecuencia, el olor de la madera no se puede disociar tampoco del producto de la industria humana que está en el centro del universo de la infancia: la casa:

> Mi casa, las paredes cuya madera fresca,
> recién cortada, huele aún... [120].

Por medio del aroma de la madera cortada se expresa una definición de la materia, y es significativo que sea él lo que, en la «Carta para que me manden madera», construya literalmente la casa: una casa-árbol, como la de «Fundaciones», amorosamente arraigada en la selva material:

> y luego veré que el perfume
> irá construyendo mi casa,
> se levantarán las paredes
> con los susurros que perdí,
> con lo que pasaba en la selva,
> y estaré contento de estar
> rodeado por tanta pureza,
> por tanto silencio que vuelve
> a conversar con mi silencio [121].

Afirmar que el olor de la madera nos remite constantemente a través del de la casa a una práctica humana no basta para expresar su especificidad: es preciso añadir que, por su propio

---

[119] «Oda a la madera» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1105).

[120] «La casa» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 695).

[121] «Carta para que me manden madera» *(Estravagario,* O. C., II, página 149).

carácter, indica que esta práctica está ausente. Mediante su perfume, la madera nos da una versión de la materia en la que su presencia se traduce en forma de una ausencia para el hombre, en otros términos: de una alienación.

Es el sentimiento doloroso de esa alienación el que explica cómo, en el poeta del hombre y del mundo futuro que es Pablo Neruda, la infancia ha podido convertirse en objeto de una nostalgia casi obsesiva.

LA NOSTALGIA DE LA INFANCIA: SU SIGNIFICADO

No existe infancia, decíamos al comienzo de este capítulo, más que para quien recuerda o regresa: no existe infancia más que como una forma de nostalgia. La nostalgia de la infancia: ahora podemos valorar cuán limitada es la expresión y cuán cargada está de connotaciones que pueden falsear su sentido. No es, efectivamente, un mero sentimiento de lejanía o de extrañeza («La lluvia ya no me conoce...») [122] el que se adueña del poeta cuando regresa a Temuco, sino el de una verdadera exclusión: no sólo se ha visto separado de su infancia, como cualquier individuo, por el implacable curso de los años: ha sido expulsado de ella como consecuencia del pecado cometido en tanto que hombre y cuyo peso comparte con el conjunto de la humanidad:

> y me quedé, quedamos
> indecisos,
> sin vivir ni morir aniquilados
> por la perversidad y el poderío,
> indignos ya, expulsados
> de la pureza y de la agricultura [123].

Es necesario interpretar la referencia bíblica. El pecado no es original sino histórico. La maldición que ha arrojado fuera

[122] *Id.*, pág. 148.

[123] «Me siento triste» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, pág. 576).

del Edén de la infancia a su habitante no es el trabajo, sino su degradación en una actividad en la que ya no se reconoce. E incluso: la infancia es, para Neruda, un Edén sólo en la medida en que el recuerdo que ha guardado de la Frontera es el de un lugar donde las relaciones entre hombres y naturaleza todavía no han experimentado esa degradación [124]. La nostalgia

[124] Jaime Concha (op. cit., págs. 10 a 65) hace una excelente descripción de lo que representa para Neruda la Frontera de principios de siglo, cuyos principales elementos resume así: «Huellas fragmentarias, casi utópicas de un estado anterior a la escisión social; pujante reactualización del fenómeno histórico de la Conquista, ausencia absoluta de cualquier peso colonial; relación vivida con las formas de actividad más progresistas del país: de ese modo se traza un panorama de fuerzas colectivas que coincide plenamente con el ser histórico de la patria» (pág. 60). En otra parte, subraya fundadamente que esa conquista de la Frontera por las fuerzas del progreso económico se inscribe en el intenso esfuerzo realizado por el capitalismo chileno para revalorizar el extremo sur del país. Ese esfuerzo se inicia a mediados del s. XIX con la colonización alemana de Valdivia y su región para culminar en 1887 con la fundación de Temuco, de Malleco y de Cautín. Esa progresión se hace, evidentemente, en detrimento de los pueblos indígenas y sobre un modelo similar al de la conquista del Oeste norteamericano. Neruda, en *Aún*, alude a esa violencia legalizada de que fueron víctimas entonces los araucanos:

> Ya había reinado en Arauco la sangre:
> llegó el reino del odio,
> y los ladrones éramos nosotros.
>
> (Op. cit., pág. 17.)

Sin embargo, no es la denuncia de las fechorías de la penetración capitalista lo que constituye la nota dominante de los recuerdos de la Frontera. Es perceptible incluso una cierta idealización. Se debe ver la causa de esto, como lo señala Jaime Concha, en el hecho de que «los tiempos primitivos de toda colonización crean condiciones objetivas de trabajo que resisten, en mayor o menor grado, a la estratificación amenazadora de las relaciones sociales... El pionero, en cualquier época o en cualquier circunstancia, retorna a la «era primaria», aunque sea parcialmente, para establecer a continuación con toda rigidez el cuadro de las jerarquías sociales, como lo decía en una de sus cartas el fundador Pedro de Valdivia» (op. cit., pág. 59). No hay duda de que, en la vida del pionero, aun cuando se inserte en un contexto capitalista, y hasta imperialista, hay aspectos que hacen resurgir en toda su pureza el enfrentamiento original del hombre con la naturaleza. A partir de esos aspectos

de la niñez no cobra su verdadero significado más que a la luz del balance del siglo, a veces, amargo, pero siempre lúcido que, paralelamente, hace Neruda en sus últimos libros. Se trate de *Fin de mundo* o de *2000*, siempre se comprueba lo mismo: nunca ha sido tan grande como en nuestra época el poder del hombre sobre la naturaleza, y nunca ha estado el hombre tan ausente de ella. Este siglo se presenta como aquel en que, empleando la fórmula de Marx, «la depreciación del mundo de los hombres aumenta en razón directa de la revalorización del mundo de los objetos» [125]. Hemos tratado en otro momento del «pesimismo histórico» que en ocasiones impregna la producción de los diez últimos años. Baste con subrayar aquí hasta qué punto lo que, acaso precipitadamente, hemos llamado nostalgia de la infancia se articula con ese pesimismo, no para volverle la espalda utópicamente a la historia, sino para renovar su curso [126]. Lo que expresa, profundamente, la nostalgia nerudiana es la necesidad de una nueva infancia para el mundo. Aquélla no es más que el reverso de una impaciencia: la del fin, no del

---

es como ha podido producirse la idealización de que hablábamos más arriba, idealización, por lo demás, muy relativa, como demuestran ciertos poemas de *Aún*.

125 Karl Marx, *Manuscritos de 1844* (Ed. Sociales, París, 1962).

126 Ese poder renovador que le atribuye Neruda a la infancia se ve sorprendentemente ejemplificado en el poema que le dedica al estalinismo en el *Memorial*. El regreso de Stalin a los lugares de su niñez aparece por un instante como una posibilidad que se le ofrece al dictador de volver al camino de la verdad histórica y de la luz:

> Y hacia el sur, hacia el Cáucaso partía
> desconocidamente, entre tinieblas,
> buscando el mismo sol que nos negaba:
> la luz de los capítulos georgianos:
> (tal vez allí su infancia regresó
> al torvo subterráneo de su vida)
> (tal vez allí entre el miedo y la verdad
> se hizo aquella pregunta que nos hiere:
> Qué pasa? Qué pasó?) (Y tal vez el padre
> del miedo no encontró respuesta.)
>
> (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», «El episodio», O. C., II, pág. 645.)

mundo, sino de un mundo que se resquebraja por todos lados. El fin de un mundo y el comienzo de otro; ése es, como sabemos, el argumento de un poema en forma de parábola donde se halla admirablemente resumido el pensamiento poético de Pablo Neruda: *La espada encendida*.

Cuando, dejando «las arenas del Gran Desierto», Rhodo se vuelve al Chile austral, para refugiarse, reproduce, a la inversa, una trayectoria que no es sino la trayectoria existencial del propio poeta: de la infancia a la madurez, de la lluviosa soledad de Temuco a la experiencia de la fraternidad humana bajo el sol de Norte Grande. La elección de la Araucania que hace Rhodo para fundar su reino solitario se une a la nostalgia de la infancia y expresa su esencia contradictoria. Como el universo infantil, el Edén de Rhodo responde, en primer lugar, al deseo de romper con una historia de cenizas y sangre:

> Fue mi noción quebrantar esa herencia
> de sangre y sociedad: deshabitarme [127].

Sin embargo, apenas alcanzado —o apenas concebido—, ese reino de lo deshabitado revelará su carácter ilusorio. Como el niño de Temuco, Rhodo descubrirá el carácter contradictorio de las relaciones que lo unen a la «espesura»: relaciones de oposición que la cólera del volcán ilustra, mas también relaciones de cumplimiento: Rhodo y Rosía construyen con la madera de la selva austral la nave salvadora [128]: la maldición del volcán les ha hecho divinos:

---

[127] *La espada encendida* (op. cit., pág. 147).

[128] ¿La nave será verdaderamente salvadora? ¿El trabajo simbolizado por su construcción le habrá aportado por fin al hombre su felicidad? La enseñanza final del libro es, como sabemos, la confianza en el hombre y en su nueva historia. Una sombra fugitiva pasa, sin embargo, sobre ese optimismo. El arca descrita en el poema LXXII («La nave y sus viajeros») está repleta hasta tal punto de toda clase de animales, que Rhodo y Rosía no tienen sitio:

> No había sitio para los hombres,
> para Rhodo y Rosía que llegaban
> sangrientos y quemados a su nave,

Pero ya habían aprendido el oficio
de metal y madera, eran divinos:
el primer hombre era el primer divino,
la primera mujer su rosa diosa:
ya no tenían por deber morir,
sino multiplicarse sobre el mar [129].

LA INFANCIA Y LA MUERTE

En *La espada encendida* el territorio de la infancia, es como vemos, mucho más que un simple decorado. Es donde, a través de la ficción de lo deshabitado, la génesis se hace dialéctica, el lugar definido por el poeta en la primera página de su libro como aquel donde hay que situarse para comprender la historia en la complejidad de su proceso:

La voluntad de los motores se consumía lejos:
el humo de los trenes iba hacia las ciudades,
y yo, el empecinado, minero del silencio,
hallé la zona sombra, el día cero,
donde el tiempo parecía volver
como un viejo elefante, o detenerse,
para morir tal vez, para seguir tal vez,
pero entre noche y noche se preparaba el siguiente,
el día sucesivo como una gota.

Y aquí comienza esta sonata negra [130].

---

a la nave que habían construido con sus manos,
que habían construido con sus sueños,
en las maderas duras
que nadie conocía,
sin clavos y sin martillos,
con sus manos y con sus dientes,
con su ternura y con su pureza.

Pero Neruda tan sólo sugiere, en lo que es el espacio de un poema, esa hipótesis pesimista de una recaída del hombre en la alienación.

[129] *La espada encendida* LXXXIV (op. cit., pág. 145).

[130] *Ibíd.*, I (op. cit., pág. 11).

Entendiéndola así, la infancia es algo cuyo tiempo nos rechaza y nos atrae a la vez, irresistiblemente. No es lugar de origen más que en la medida en que es lugar de muerte. Para el hombre que, en el invierno de su vida, escribe *Fin de mundo* o *La espada encendida*, el fin de siglo —en el que él ve el fin del mundo y, más allá, la esperanza de su verdadero comienzo— no se distingue de su propio fin y de su retorno a las fuentes materiales de la continuidad. Por eso, no nos extraña ver coincidir el paisaje de la muerte con el de la infancia en uno de sus libros póstumos. En el famoso poema de Jorge Manrique, las vidas humanas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir. Para Neruda, son senderos que van a dar a la selva de la infancia y en ella se pierden:

> Este es el bosque, el follaje es cómodo, con altísimos muebles
> los árboles, ensimismadas cítaras las hojas,
> se borraron senderos, cercados, patrimonios,
> el aire es patriarcal y tiene olor a tristeza [131].

«Los perdidos del bosque»: la experiencia infantil de perderse en medio del mundo vegetal afloraba desde el título. Puesto que es desaparición de la identidad, la muerte se parece a ese bosque donde el niño de Temuco se perdía. Morir es, de algún modo, volver a ser aquel niño y, mediante la negación de las vidas sucesivas, recobrar aquel «día cero» de que hablaba *La espada encendida*, esa «zona sombra», ese Edén donde «todo es nuevo y antiguo» [132]:

> Todo es ceremonioso en el jardín salvaje
> de la infancia: hay manzanas cerca del agua
> que llega de la nieve negra escondida en los Andes:
> manzanas cuyo áspero rubor no conoce los dientes
> del hombre, sino el picoteo de pájaros voraces,
> manzanas que inventaron la simetría silvestre
> y que caminan con lentísimo paso hacia el azúcar [133].

---

131 «Los perdidos del bosque» (*Jardín de invierno*, Losada, Buenos Aires, pág. 69).

132 *Ibíd.*

133 *Ibíd.*

En ese sueño de una naturaleza sin el hombre, la experiencia ficticia que la conciencia tiene de su propia aniquilación se confunde con la nostalgia que expresaba, por medio de la infancia, de un «más acá» de sí misma. La muerte se une a la infancia en una común fascinación por lo deshabitado.

Capítulo II

LA MUERTE

LA LLAMADA DEL OCÉANO

Al final del otoño de 1972, Pablo Neruda, enfermo, dimite de su cargo de Embajador de Chile en París, y vuelve a su país. Se puede pensar que fue en el verano de ese mismo año, en «La Manquel», la casa normanda que se había comprado en Condé-sur-Iton, tras recibir el Premio Nobel de Literatura, donde escribió el poema titulado «Llama el océano» [1]. Ese poema anuncia la partida del poeta y muestra la llamada profunda que se lo exige. Regreso a la patria en peligro, el regreso a Chile es también respuesta a la llamada del océano, el único que vale la pena, el que golpea las costas de Isla Negra:

> Yo quiero el mío mar, la artillería
> del océano golpeando las orillas [2].

Ese mar, y no el otro, tan cercano pero desconocido, cuyas olas, añadía con cierta ambigüedad, «no saben matar» [3]. Hay que imaginar esos días asfixiantes del verano del 72 en el que las paredes del retiro normando se convierten en ese interminable túnel al fondo del que el poeta cree escuchar

---

1 *Jardín de invierno* (Losada, 1974, pág. 41).
2 *Ibíd.*, pág. 44.
3 *Ibíd.*

... un trueno verde,
un cataclismo de botellas rotas,
un susurro de sal y de agonía.
Es el libertador. Es el océano
lejos, allá, en mi patria, que me espera [4].

El océano, es decir —incluso si no está escrito—, la muerte: la muerte liberadora, deseada y temida a la vez, rechazada porque es lo inaceptable. Esperado como «el libertador», el océano es también la trampa final tendida al Viajero:

Yo llegué de detrás del mar
y dónde voy cuando me ataja?

Por qué me he cerrado el camino
cayendo en la trampa del mar? [5]

pregunta con angustia el autor del *Libro de las preguntas.*

El regreso de 1972 no se parece a los anteriores. Para denominarlo, Neruda emplea el plural: «Regresos». Ese regreso es doble: es aquel cuyo día y hora ha decidido el poeta de *Jardín de invierno* y que, fielmente, lo devuelve a su morada de Isla Negra. Pero, fundido con él, está el otro regreso: el que, de manera irreversible, restituye al hombre mortal al océano material:

... terrible viaje
en que voy sin llegar a parte alguna:
mi única travesía es un regreso [6].

Entonces, en el estruendo y en el fulgor de la resaca, ya no es, como otras veces, la dialéctica lo que puede descifrarse, sino los decretos de lo ineluctable:

... Y esta vez, entre las incitaciones
temí tocar la arena, el resplandor
de este mar malherido y derramado,
pero dispuesto a mis injusticias

[4] *Ibíd.*
[5] *Libro de las preguntas,* L, pág. 65.
[6] «Regresos» (*Jardín de invierno,* op. cit., pág. 66).

la decisión cayó con el sonido
de un fruto de cristal que se destroza,
y en el golpe sonoro vi la vida,
la tierra envuelta en sombras y destellos
y la copa del mar bajo mis labios[7].

EL VIAJE SIN RETORNO

Podemos abrir aquí un paréntesis y preguntarnos: ¿qué había en el océano que lo destinaba a convertirse en ese cáliz?, ¿por qué es a él, más que a la tierra[8], a quien se siente prometido por la muerte el poeta? La respuesta a esa pregunta está latente en la contradicción que encierra la visión nerudiana del mundo oceánico: son relaciones no dialécticas de aniquilamiento las que el hombre mantiene con esa encarnación suprema del movimiento, el océano. Esa contradicción, de hecho, encubre otra: la que se da, en el poeta, entre la perspectiva angustiada de su propia desaparición y su convicción materialista. Eso explica que, más que la tierra que es el lugar de la incesante resurrección, sea el mar la expresión, en términos materialistas, de la angustia final. Identificarse con el árbol o con la planta es enfocar una vez más la propia muerte desde el punto de vista de la vida: una manera de imaginar un retorno del Gran Viaje. Nada de eso ocurre en el océano. La muerte que representa no es la de las estaciones del año. El no-retorno es su ley, que en ninguna otra parte se expresa mejor que en el poema con el que se cierra el *Jardín de invierno:* «La estrella». Observamos en él un fenómeno muy característico del Neruda de los últimos libros: el poeta que nos habla desde su muerte y que conjuga en pasado el verbo de una angustia terriblemente presente:

[7] *Ibid.*

[8] Aunque el océano es la imagen nerudiana de la muerte por excelencia, no es la única. El jardín de invierno que da título al libro lo es también, así como la selva de la infancia a la que se ha aludido en «Los perdidos del bosque» y «Animal de luz» (*Jardín de invierno*, págs. 69 y 83). Sin embargo, es notable que, en ese *Jardín de invierno* compuesto en plena tierra normanda, irrumpa tres veces el océano.

Bueno, ya no volví, ya no padezco
de no volver, se decidió la arena
y como parte de ola y pasaje,
sílaba de la sal, piojo del agua,
yo, soberano, esclavo de la costa
me sometí, me encadené a mi roca.
No hay albedrío para los que somos
fragmento del asombro,
no hay salida para este volver
a uno mismo, a la piedra de uno mismo,
ya no hay más estrella que el mar [9].

«Soberano», «esclavo»: la yuxtaposición, en el quinto verso, de dos atributos antinómicos introduce ex profeso la posibilidad de dos lecturas: yo, el hombre soberano, he tenido que reconocer mi esclavitud respecto a la roca, mi primordial dependencia con respecto a la materia. Pero también: en ese reconocimiento, en esa sumisión final radica mi verdadera soberanía de hombre. «Ser uno mismo», volver «a la piedra de uno mismo», es aceptarse a sí mismo como ser material: decisión difícil que inspira algunos de los más hermosos textos de los libros de la poesía póstuma. No hay peor prueba para el Viajero que ese total consentimiento al viaje, por medio del que se expresa su propia disolución en el movimiento oceánico. Un poema de *La Barcarola* permite que nos hagamos una idea bastante fiel de todo ello. Se trata, efectivamente, de la rigurosa obediencia a las leyes de la materia, simbolizada por el abandono del mascarón de proa al ritmo del océano:

No compro la aurora, no salgo, no muevo los brazos, no reino
Y sólo obedezco al latido del agua en la proa como una
manzana
obedece a la savia que sube y navega en el árbol de la
primavera [10].

---

9 «La estrella» (*Jardín de invierno*, op. cit., pág. 102).

10 «La máscara marina» (*La Barcarola. Doceno episodio*, O. C., II, página 849).

No es la muerte, sin duda, el tema de «La máscara marina». Pero no está ausente. El viaje del mascarón de proa se sitúa más allá de la angustia y del dolor. «Ya no sufro por no volver», decía el poeta de «La estrella». «La máscara marina» emplea el mismo lenguaje. «Mis ojos —dice—, no saben llorar»:

> soy sólo una forma en la luz, una vértebra de la alegoría [11].

A esa ficción, en la que habremos reconocido una vez más la fascinación de lo deshabitado, se opone, en la poesía póstuma, la dura realidad de la angustia. A la libertad sin límite que descubre el mascarón de proa a través de su pertenencia al movimiento oceánico, se opone, por ejemplo, la imagen insostenible de Valparaíso de *El mar y las campanas*, ese «puerto puerto» tan «hombre hombre», ese puerto «mal vestido de tierra», que no sabe navegar, desgarrado entre su inestable ligadura al mundo de los hombres y la llamada de la alta mar material:

> Puerto puerto que no puede salir
> a su destino abierto en la distancia
> y aúlla,
> solo,
> como un tren de invierno,
> hacia la soledad,
> hacia el mar implacable [12].

Ese aullido no es sólo de angustia o de terror. Al mismo tiempo que sitúa al sujeto ante la insoportable perspectiva de su desaparición, la muerte le comunica su verdadero destino que lo entrega a ese «libertador» implacable que es el movimiento material. La muerte se convierte de ese modo en el ámbito de una toma de conciencia: el individuo descubre, enunciada de forma irrevocable, la necesidad —que se había empeñado durante toda su vida en conjurar y en ocultar— de su propia superación. Llegamos ahí a la característica del sentimiento de la muerte tal como se expresa en la poesía de Pablo Neruda:

[11] *Ibíd.*

[12] «El puerto puerto...» (*El mar y las campanas*, op. cit., pág. 69).

es el descubrimiento, por medio de la consciencia individual, de la dependencia en que se encuentra respecto al mundo de la materia. Por ello mismo se halla situado en el eje de la problemática nerudiana que, como hemos podido comprobar, está obsesionada en su totalidad por esa dependencia. Con otras palabras: la proximidad de la muerte radicaliza y dramatiza, en la poesía de Neruda, una crítica del sujeto que siempre se había expresado en las relaciones del poeta tanto con la naturaleza como con la historia. Por lo mismo, es insuficiente hablar, a propósito de Neruda de un «sentimiento» de la muerte, y conviene examinar la función que cumple, sobre todo a partir de 1958, dentro del sistema poético nerudiano en el que define nuevas modalidades del materialismo en el dominio del conocimiento y en el de la conciencia histórica.

«ENIGMA PARA INTRANQUILOS»

La mayor parte de los poemas que componen la obra póstuma de Neruda hablan de la muerte. Es extraño, no obstante, que el poeta la nombre. En *El Corazón amarillo* hay un poema cuyo título es «Enigma para intranquilos».

El enigma no es sólo, en la presente ocasión —siendo «intranquilo» un eufemismo en la pluma de un hombre que vive a la espera de la muerte—, el signo de un gran pudor. Invitación a descifrar, también es indicio de una pregunta que se considera esencial. De hecho ningún poema expresa mejor que éste el fenómeno tan nerudiano de la transformación del sentimiento de la muerte en modo de consciencia. La complejidad del poema exige que se le transcriba en su totalidad:

1 Por los días del año que vendrá
2 encontraré una hora diferente:
3 una hora de pelo catarata,
4 una hora ya nunca transcurrida:
5 como si el tiempo se rompiera allí
6 y abriera una ventana: un agujero
7 por donde deslizarnos hacia el fondo.

Bueno, aquel día con la hora aquella
llegará y dejará todo cambiado:
no se sabrá más ya si ayer se fue
o lo que vuelve es lo que no pasó.

Cuando de aquel reloj caiga una hora
al suelo, sin que nadie la recoja,
y al fin tengamos amarrado al tiempo.
Ay! sabremos por fin dónde comienzan

o dónde terminan los destinos,
porque en el trozo muerto o apagado
veremos la materia de las horas
como se ve la pata de un insecto.

Y dispondremos de un poder satánico:
volver atrás o acelerar las horas:
llegar al nacimiento o a la muerte
con un motor robado al infinito [13].

El enigma es transparente a primera vista: la «hora diferente» que espera el poeta es la de su propia muerte. La primera mitad del poema se ocupa en definirla, principalmente, a partir de la temporalidad cuya negación (versos 10 y 11) constituye: «ya / nunca transcurrida» (verso 4), la hora fatal introduce una ruptura en el tiempo que el sujeto vivía con la angustia de lo discontinuo [14] (verso 5), que es igualmente una apertura (verso 6) o una continuidad. Es esta idea la que procuraba expresar la primera imagen que había brotado de la pluma del poeta: «una hora de pelo catarata». Para aprehender su sentido, se ha de recordar lo que el pelo representa en el simbolismo temporal

[13] «Enigma para intranquilos» *(El corazón amarillo,* op. cit., pág. 85).

[14] Se habrá observado que las palabras que Neruda ha utilizado para evocar esa ruptura son las mismas que utilizaba en «el acto de soledad». En «Regresando» *(Fin de mundo* IX, op. cit, pág. 143) se trata de la «hora verdadera», «la que una vez se detiene / no para inducir a la muerte / sino para abrirte a la vida». Esa hora de soledad tiene el mismo efecto que la hora fatal: abre en el tiempo una «rendija» (como dice el poema *Fin de mundo),* una saludable ruptura: «rompe el tiempo», como dice también Rhodo, en *La espada encendida* (XLIV, op. cit., pág. 78).

nerudiano. No ofreceremos ahora más que tres ejemplos tomados de *Residencia en la tierra:*

> y crece el pelo rojo con las cornisas
> como un largo lamento [15]
> .....
> Hay mucha muerte, muchos acontecimientos funerarios
> en mis desamparadas pasiones y desolados besos,
> hay el agua que cae en mi cabeza,
> mientras crece mi pelo,
> un agua como el tiempo... [16]
> .....
> El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos [17].

Como las uñas, a las que, con frecuencia, va asociado [18], el pelo es, en *Residencia*, una forma de objetivación del fenómeno temporal. Representa un crecimiento, pero un crecimiento amenazador, negativo, puesto que es el del tiempo en nosotros y el de nuestra propia muerte. Desde ahora se comprende mejor que el olor de las peluquerías haga «llorar a gritos» al paseante de «Walking around».

Al mismo tiempo, para comprender la imagen de la catarata y su articulación con la del pelo, es preciso recordar cómo la emplea Neruda, en el poema de *La espada encendida* titulado «La catarata» (LXXXI, op cit., pág. 140), como símbolo de la superación dialéctica y como símbolo de la ruptura mediante la que los amantes logran introducirse en la eternidad oceánica. De ese modo, el poeta, en el «Enigma para intranquilos», no establece una comparación de orden simplemente plástico entre la caída del agua y la del pelo: el pelo catarata resume en sí la nueva relación que inaugura la muerte entre la dialéctica temporal de lo discontinuo y de lo continuo [19].

---

15 «La calle destruida» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 222).

16 *Ibíd.* «Oda con un lamento» (O. C., I, pág. 229).

17 *Ibíd.* «Walking around» (O. C., I, pág. 219).

18 «Enfermedades en mi casa» (Cf. *Residencia en la tierra* 2: «... y las uñas del cielo se acumulan»).

19 Puede hacerse otra lectura del verso «una hora de pelo catarata». La palabra «pelo» nos podría remitir al pelo entendido no como símbolo

Volvamos a tomar el hilo del poema. Tiempo sin sujeto, cuyas horas se desgranan para nadie (versos 12 y 13), el tiempo de la muerte es un tiempo que no escapa ya, que ya no es inasible (verso 14); «la materia de las horas» puede percibirse entonces en su transparente objetividad (versos 18 y 19). Por eso es por lo que el tiempo de la muerte es un tiempo del saber (versos 15 y 16) en el que nada impide ya llegar hasta las leyes objetivas que rigen a los seres. Y lo que es más —versos 20, 21, 22 y 23—, en la muerte, seremos dueños de esas leyes. El saber absoluto que esa «hora diferente» confiere llega a ser un poder sin límites, pues es el de acelerar o volver atrás las horas, el de elegir entre nacer y morir.

LA MUERTE COMO ÁMBITO DEL CONOCIMIENTO

Tras la lectura del poema, se comprende mejor el título. «Enigma para intranquilos» se ha propuesto exorcizar la angustia de la muerte. Con ese fin ha recurrido a una ficción que es la de un sujeto al que le estaría permitido vivir su propia desaparición y convertir su muerte en situación de conocimiento. Nos hemos encontrado ya con esa ficción: «vivir sin seguir viviendo» [20], no existir sin dejar de existir, habitar lo deshabitado. La muerte va a alimentar ese sueño con una negación del sujeto que será precisamente la condición necesaria para su persistencia. Es una ficción que, por la contradicción irresoluble que encierra, se denuncia como tal. Con cierto humor, en los últimos versos del poema, evoca Neruda el poder que la muerte otorgará al hombre de regir la dialéctica que actúa en la naturaleza «con un motor robado al infinito». Es ese un poder en verdad «satánico», puesto que implica la inversión de las relaciones que

---

de crecimiento temporal, sino como símbolo de un tiempo fragmentario e inestable. La imagen de la catarata parecería articularse con ese tiempo de la fragmentación como imagen de un «tiempo total», por decirlo en el lenguaje de *Residencia*, de un tiempo de la continuidad material.

[20] «La noche» (*Memorial de Isla Negra*, V, O. C., II, pág. 634).

realmente existen entre la consciencia y la materia, y la primacía aberrante de aquélla sobre esta última. Pero es un poder, no lo olvidemos, que se le ha conferido a un sujeto ausente, a un sujeto a quien la muerte le ha persuadido definitivamente de su fundamental dependencia con respecto a la materia. La ficción idealista revela al mismo tiempo su verdadera función: tan sólo ha existido para llevar a cabo su propia desmitificación y para servir de vehículo a la consciencia materialista. Todo cabe en el futuro ambiguo que orienta el poema entero: enuncia la certeza de un conocimiento y de un poder absolutos, pero esa certeza está cargada de una ironía dolorosa —«¡Ay! sabremos...»— en la medida en que va unida a la insoportable certeza de la muerte. Es un conocimiento irrisorio [21] el que «Enigma para intranquilos» le ofrece al hombre. Irrisorio y ficticio: la muerte no podría ser una forma del conocimiento porque no existe conocimiento más que por y para un sujeto que conoce. ¿Cuál es, entonces, el sentido del «Enigma»? Al considerarse deliberadamente como tales, el saber y el poder ficticios de los que en éste se habla remiten a un saber y a un poder reales y permiten apreciar su verdadera naturaleza. Una de las cualidades de la muerte —su función en el sistema nerudiano— es la de mostrar que todo saber se inscribe en el movimiento material que lo produce, y la de recordarle al hombre que el acto de conocimiento es, en primer lugar, acto de sumisión; la lección de la muerte es, tanto en ése como en otros terrenos, de humildad.

En este punto, de forma inesperada, la poesía de Pablo Neruda tiene un encuentro con el pensamiento de aquel a quien había de bautizar con «El caballero del conocimiento» [22], el poeta español Francisco de Quevedo.

---

21 Podemos citar otros ejemplos de ese tipo de conocimiento en la obra de Neruda: «El largo día Jueves» *(Memorial de Isla Negra,* O. C., II, página 657), «Al pie desde su niño» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 104) o incluso los últimos versos de «Por boca cerrada entran las moscas» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 159).

22 «Viaje al corazón de Quevedo» (O. C., II, pág. 10).

NERUDA Y QUEVEDO (I): «UNA METAFÍSICA INMENSAMENTE MATERIAL...»

El «Viaje al corazón de Quevedo» (título de una conferencia que pronunció el poeta en 1943 y fue recogida después en el libro titulado *Viajes*, en 1955) ha de ser considerado [23], ante todo, como un viaje al corazón de la poesía del propio Neruda: Neruda se reconoce en Quevedo. O mejor aún: a través de él, se conoce, se descubre. En los años treinta, Neruda lee la obra del poeta barroco español y, principalmente, los sonetos acerca de la muerte. Comparte con él una preocupación casi obsesiva por todo cuanto se refiera a la condición temporal del hombre. Es idéntica la visión que de ella tiene: el tiempo es la muerte que, en el seno de nuestra vida, cava y esculpe nuestra tumba. Los poemas de *Residencia en la tierra* (Neruda, en sus *Memorias*, cita a Quevedo al lado de Proust entre sus lecturas de Extremo Oriente) están empapados por entero de esa concepción del tiempo. «Viaje al corazón de Quevedo» también. Leamos ese pasaje que da fe de la comunión espiritual que, por encima de los siglos, puede unir a ambos poetas:

> ...para Quevedo la metafísica es inmensamente física, lo más material de su enseñanza. Hay una sola enfermedad que mata, y ésa es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce. Nos conduce adónde? Si al nacer empezamos a morir, si cada día nos acerca a un límite determinado, si la vida misma es una etapa patética de la muerte, si el mismo minuto de brotar avanza hacia el desgaste del cual la hora final es sólo la culminación de ese transcurrir, no integramos la muerte en nuestra cotidiana existencia, no somos parte perpetua de la muerte, no somos lo más audaz, lo que ya salió de la muerte? No es lo más mortal, lo más viviente, por su mismo misterio? [24].

---

[23] *Viajes* (Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1955).

[24] «Viaje al corazón de Quevedo» (O. C., II, pág. 14).

Con todo, es necesario estudiar con más detalle el análisis que hace Neruda en 1943 del sentimiento de la muerte en Quevedo. En la misma estructura de la frase (si... si... si... no es?) observamos un movimiento del pensamiento caracterizado por el empleo de la deducción: Neruda deduce de la visión de Quevedo una pregunta que desplaza sensiblemente el centro de ésta. Entre la idea según la que «integramos la muerte en nuestra cuotidiana existencia» y aquella otra según la que «somos parte perpetua de la muerte», «fragmento del asombro» [25] —como más tarde dirá el autor de *Jardín de invierno*—, se ha producido un desplazamiento. Esta muerte no es la quevediana. Es una «muerte viviente» que, desde fuera de nuestra vida, rige nuestra existencia: una muerte que ya no es la muerte, sino la superación, necesaria para la continuidad de la vida, de la contradicción vivida en el plano de la existencia individual. Esa metafísica es, utilizando los mismos términos que Neruda, de tal manera «física» que se vuelve materialista. Todo ello se confirma leyendo el comentario que hace Neruda, algunas páginas más allá, del famoso verso en el que Quevedo declara a la mujer amada, que tras la muerte, sus huesos «...polvo serán, mas polvo enamorado»:

> Polvo seré, mas polvo enamorado... No son Luzbel ni Prometeo, ni los arcángeles de alas exterminadoras. Es la materia humana que, basándose en su propia composición mortal, se sobrepone por primera vez a la destrucción final del ser y de las cosas [26].

¿Existe en Quevedo la idea de una continuidad de la «materia humana» que no sólo triunfaría sobre «la destrucción final del ser y de las cosas», sino que además se basaría dialécticamente en ella? Podemos dudarlo; la constante labor de la muerte en el seno de la vida humana no implica, para el poeta español, que un proceso histórico pueda substituir a un más allá sobrenatural para el cual habría de prepararnos nuestra

[25] «La estrella» (*Jardín de invierno*, op. cit., pág. 104).
[26] «Viaje al corazón de Quevedo» (O. C., II, pág. 24).

experiencia cotidiana de la muerte, a su parecer. La poesía de Quevedo, cualquiera que sea la audacia de que da muestras en la experiencia de la temporalidad en su nivel existencial, no hace sino adaptar la doctrina del estoicismo a las verdades reveladas por el cristianismo, y, por consiguiente, permanece profundamente anclada en la tradición más espiritualista que existir pueda. No es exagerado, pues, decir que Neruda no sólo modifica el pensamiento de Quevedo, sino que lo anexiona pura y simplemente a una concepción materialista del mundo de la que es ajena por completo. No tendría sentido indignarse. Neruda no se las da ni de filósofo ni de especialista del Siglo de Oro español. Todo el interés de su lectura de Quevedo proviene precisamente de su carácter parcial y escandalosamente subjetivo. «Viaje al corazón de Quevedo» constituye un documento inapreciable no para el conocimiento de la poesía de Quevedo sino para el del itinerario ideológico de Neruda. Observamos un fenómeno que es esencial, a nuestro juicio, para la comprensión de su pensamiento poético: la génesis de un materialismo a partir de una metafísica basada en la experiencia temporal. Neruda cree percibir esta génesis, que no es sino la de su propio pensamiento, al leer la poesía de Quevedo. Por lo tanto la «anexión» es fácil de comprender: dado que descubre en el fondo de la poesía de Quevedo esa exploración del tiempo humano que constituye la base misma de su propia búsqueda poética, Neruda convierte al español en su compañero de viaje, a quien hará recorrer todas las etapas de su propia evolución, empezando por el paso decisivo de 1936. Si podemos permitirnos abreviar: Quevedo sale metamorfoseado de la guerra de España. Helo en la conferencia de 1943, situándose junto a los poetas comprometidos en el gran drama colectivo: Lorca, Hernández, Machado, el propio Neruda. La fidelidad de Neruda hacia Quevedo será inmutable. Es fidelidad a sí mismo por parte del poeta chileno, pero fidelidad a costa de la «infidelidad», tan perdonable, con que se comporta respecto al pensamiento del maestro de la poesía barroca. Esa infidelidad hemos podido comprobarla en la transformación que experimenta, en «Viaje al corazón de Quevedo», el sentimiento quevediano de la muerte. Hemos

observado que también la experimenta el concepto que es su corolario: el «desengaño».

NERUDA Y QUEVEDO (II): EL «DESENGAÑO»

A través de esa perspectiva moral del «desengaño», de la desilusión ante la muerte, manifiesta Quevedo su presencia en el universo nerudiano a partir de *Estravagario*, mucho más que a través de la dialéctica que el conferenciante de 1943 había pretendido descifrar en el rigor conceptual de los sonetos. El «desengaño», tanto para Quevedo como para Neruda, debe conducir al hombre a arrojar las máscaras de la hipocresía social, en lo que descollaba el humor de los *Sueños*, y en lo que descuella ese otro, más discreto pero no menos efectivo, de *Estravagario:*

> Qué ropas hermosas llevamos!
> Y qué importantes opiniones!
>
> Conocí a un hombre amarillo
> que se creía anaranjado
> y a un negro vestido de rubio.
>
> Se ven y se ven tantas cosas[27].

En otra ocasión se prefiere el tono grave, a la manera del Quevedo de los sonetos:

> y en la ciudad en donde no viviremos más
> se quedaron vacíos los trajes y el orgullo[28].

Pero tras esta empresa de desmixtificación, siempre encontramos en el chileno y en el español idéntica invitación a considerar el mundo desde el punto de vista de la muerte. El «desengaño» quevediano coincide aquí con el tema nerudiano

---

[27] «No tan alto» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 87).
[28] *Ibíd.*, «Ya se fue la ciudad» (O. C., II, pág. 78).

de la muerte, entendido como situación ficticia a partir de la que parece ejercerse un conocimiento:

> Hay que darse un baño de tumba
> y desde la Tierra cerrada
> mirar hacia arriba el orgullo.
>
> Entonces se aprende a medir.
> Se aprende a hablar, se aprende a ser [29].

El orgullo: ésta es una de las palabras clave del vocabulario moral de *Estravagario*. Se trata, tanto para Neruda como para Quevedo, del orgullo del conocimiento que se obstina en ignorar la relatividad que le confiere la condición mortal del hombre:

> Es tan poco lo que sabemos
> y tanto lo que presumimos
> y tan lentamente aprendemos,
> que preguntamos, y morimos.
> Mejor guardemos orgullo
> para la ciudad de los muertos
> en el día de los difuntos
> y allí cuando el viento recorra
> los huecos de tu calavera
> te revelará tanto enigma,
> susurrándote la verdad
> donde estuvieron tus orejas [30].

Sin embargo, aquí se detiene la comparación: en la definición de esa verdad que la perspectiva de la muerte le revela al hombre, divergen los caminos de Quevedo y de Neruda. Esa verdad es trascendente para Quevedo: no es en este valle de lágrimas, sino en la vida eterna, donde ha de procurar realizarse el hombre. Diga lo que diga Neruda [31], la doctrina del Eclesiastés apunta tras cada verso de los sonetos sobre la muerte, de Que-

[29] *Ibíd.*, «No tan alto» (O. C., II, pág. 88).

[30] *Ibíd.*, «Por boca cerrada entran las moscas» (O. C., II, págs. 158-159).

[31] « No es el transcurriremos en vano, no es el Eclesiastés ni el Kempis, adornos de la necrología, sino la llave adelantada de las vidas» («Viaje al corazón de Quevedo» O. C., II, pág. 14).

vedo. La humildad que predica el poeta de *Estravagario* es, evidentemente, de otro tipo. Es una humildad de la que es ejemplo el propio mundo material:

> Muda es la fuerza (me dicen los árboles)
> y la profundidad (me dicen las raíces)
> y la pureza (me dice la harina).
> Ningún árbol me dijo:
> «*Soy más alto que todos*».
> Ninguna raíz me dijo:
> «*Yo vengo de más hondo*».
> Y nunca el pan ha dicho:
> «*No hay nada como el pan*» [32].

En virtud de su carácter objetivo, la naturaleza constituye una lección permanente para el hombre orgulloso de sus poderes. Más exactamente: sería de ese modo si su propia diferencia no le ocultase a la consciencia su verdadero ser. La proximidad de la muerte acaba con esta alienación al restablecer como una dolorosa evidencia la primacía de la materia. Por lo tanto el «desengaño» nerudiano no llega a la conclusión de la inutilidad de todo conocimiento, sino de la inutilidad de un conocimiento que participase de la ilusión ideológica descrita en otro plano por Marx y Engels [33]. Aunque no pueda escucharlo el hombre

---

[32] «Esto es sencillo» (*Las manos del día* LI, O. C., II, pág. 995).

[33] «La ideología es un proceso que el pensador, por llamarlo así, desarrolla sin duda conscientemente, pero con una consciencia falsa. Las fuerzas motrices verdaderas que lo impulsan le son desconocidas, si no, no sería tal proceso ideológico. Por eso se imagina fuerzas motrices falsas o aparentes. Del hecho de que sea un proceso intelectual, deduce no sólo el contenido, sino la forma del pensamiento puro, sea el de su propio pensamiento o el de sus predecesores. Tiene que habérselas exclusivamente con materiales intelectuales, sin examinarlos con mayor detenimiento, juzga que esos materiales proceden del pensamiento y no se preocupa de indagar si tienen otro origen más lejano e independiente del pensamiento. Esta forma de proceder es para él la evidencia misma, pues todo acto humano que se realiza *por medio del pensamiento* le parece estar *basado*, en última instancia, también en el pensamiento» (Friedrich Engels, *Carta a Franz Mehring*, en Marx y Engels, *Estudios filosóficos*, Ed. Soc., París, 1974).

sin cierta amargura, el silencio de la muerte le enseña que es inútil buscar la respuesta a las preguntas que se plantea respecto a la realidad fuera de la misma realidad.

Como se ve, la difícil aceptación de la muerte, respecto a la cual Neruda y Quevedo coinciden en considerarla uno de los fundamentos de la grandeza humana, no tiene para uno y otro el mismo sentido: siendo resignación a la inmovilidad del polvo para el segundo, es, para el primero, aceptación, más allá de su propia existencia, del movimiento de la vida. Esa aceptación es, para él, no sólo base de cualquier conocimiento, sino también de cualquier libertad humana. Al recordarle al hombre que no es más que «parte de ola y de pasaje» [34], la muerte le recuerda el carácter histórico de su condición. «No hay más estrella que el mar», terminaba diciendo el poeta de *Jardín de invierno*, no hay tampoco, para el hombre llegado al final de su existencia, más estrella que la historia. En Neruda, la enseñanza de la muerte se dirige también, si no sobre todo, a una consciencia que se define como histórica.

NERUDA Y QUEVEDO (III): SENTIMIENTO DE LA MUERTE Y CONCIENCIA HISTÓRICA

Cuando abordamos el problema de la conciencia histórica en sus relaciones con la muerte no dejamos atrás a Quevedo, sino que tornamos a él. En las primeras frases de su conferencia, Neruda define el «Viaje al corazón de Quevedo» como «un viaje al fondo del pozo de la historia» [35]. Aclarémoslo: de la historia en general y no sólo de la historia del siglo XVII español.

Es importante que la España en que debía encarnarse para Neruda la conciencia histórica, haya sido primero el lugar donde descubre a Quevedo en 1934. La lectura de Quevedo no se puede

[34] «La estrella» (*Jardín de invierno*, op. cit., pág. 102).
[35] «Viaje al corazón de Quevedo» (O. C., II, pág. 9).

separar, en la mente del conferenciante de 1943, del drama español. Es dos años anterior a éste, pero es sorprendente comprobar de qué manera anuncia el impacto que causará en el poeta: El «Viaje al corazón de Quevedo» se presenta paradójicamente como un regreso, con todas las connotaciones de que esa palabra está cargada en Neruda. Es un viaje que invierte la gesta de la Conquista y equivale a una recuperación de su identidad por parte del poeta:

> De la piedra española, de los aledaños gastados por las pisadas de un mundo tan nuestro como el nuestro, tan puro como nuestra pureza, tan original como nuestro origen, tenía que salir el caudaloso camino del descubrimiento y de la conquista. Pero, si España ha olvidado con elegancia inmemorial su epopeya de conquista, América olvidó y le enseñaron a olvidar su conquista de España, la conquista de su herencia cultural. Pasaron las semanas, y los años endurecieron el hielo y cerraron las puertas del camino duro que nos unía a nuestra madre [36].

Con Quevedo, Neruda no niega su americanidad. Por el contrario, es como si la lectura del poeta español contribuyera a la revelación y a la formación de una experiencia, difusa hasta entonces, de la realidad americana:

> Y yo venía de una atmósfera cargada de aroma, inundada por nuestros despiadados ríos. Hasta entonces viví sujeto por el tenebroso poder de grandes selvas: la madera nueva, recién cortada, había traspasado mi ropa: estaba acostumbrado a las riberas inmensamente pobladas de pájaros y vapor donde, en el fondo, entre las conflagraciones de agua y lodo, se oyen chapotear pequeñas embarcaciones selváticas. Pasé por estaciones en que la madera recién llegaba de los bosques, precipitada desde las riberas de ríos rápidos y torrenciales, y en las provincias tropicales de América, junto a los plátanos amontonados y su olor decadente, vi atravesar de noche las columnas de mariposas, las divisiones de luciérnagas y el paso desamparado de los hombres.

---

[36] *Ibíd.*, pág. 13.

> Quevedo fue para mí la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color de arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir. Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo [37].

Se nos ha de perdonar una cita tan larga. Era indispensable retranscribir el pasaje por entero para mostrar cómo la lectura de Quevedo se articula, al comienzo de los años cuarenta, con una visión del universo americano en el que el futuro *Canto General* está latente.

El origen de esta insólita contribución de Quevedo a la génesis del gran texto nerudiano es evidentemente la interpretación que hace Neruda del sentimiento quevediano de la muerte.

Para Quevedo, como sabemos, la vida y la muerte forman una unidad contradictoria: cada minuto de nuestra existencia es, de manera indisociable, un cumplimiento y un paso hacia el vacío. Para el poeta español esta contradicción sigue estando circunscrita a la experiencia existencial: el instante final la niega al negar al sujeto. Según Quevedo, la muerte le abre al hombre las puertas de una eternidad en la que no cabe la contradicción. Ahora bien, esa dialéctica temporal que lo fascina en los escritos del poeta español, la generaliza Neruda. En el «Viaje al corazón de Quevedo» ésta ya no es el sino de un único sujeto de la experiencia temporal y se convierte en la ley objetiva que rige y «explica» en su totalidad el mundo real. Es así como la poesía de Quevedo pudo llegar a ser para el Neruda de 1943 esa bola de cristal donde vio dibujarse los grandes rasgos de un proyecto poético que no es, en realidad, sino el suyo propio. Evocábamos el *Canto General*. Igualmente hubiéramos podido recordar las *Odas elementales* en las que nos hace pensar irremediablemente este pasaje de la conferencia:

---

[37] *Ibid.*

> Así tienen en él [en Quevedo] su explicación la abeja, la construcción del topo, los recónditos misterios florales. Todos han pasado la etapa oscura de la muerte, todos se van gastando hasta el final, hasta el aniquilamiento puro de la materia. Tiene su explicación el hombre y su borrasca, la lucha de su pensamiento, la errante habitación de los seres [38].

Podríamos añadir: en Quevedo halla su propia «explicación» el mismo Neruda. O mediante su involuntaria ayuda. Siempre ocurre que es la meditación sobre la muerte, que la poesía de Quevedo contiene, la que convierte su lectura, para el conferenciante de «Viaje al corazón de Quevedo», en una etapa del descubrimiento de su propia identidad americana. En 1943 se estableció de esa manera una relación entre el sentimiento de la muerte y la conciencia histórica; relación que experimentará sin duda algunos eclipses, pero que, como veremos, seguirá estando presente en lo más íntimo de la poesía nerudiana.

El 8 de diciembre de 1943 pronunció Neruda en Santiago su conferencia sobre Quevedo. El 22 de diciembre de ese mismo año visitaba en Perú las ruinas preincaicas que habrían de inspirarle «*Alturas de Macchu Picchu*». La exaltación de Quevedo y la de Macchu Picchu coinciden en el tiempo. También lo hacen de forma más profunda: la «Muerte grande», la muerte colectiva e histórica que en el gran poema del *Canto General* está descrita en oposición a la «muerte pequeña» del individuo solitario, es, no nos cabe duda, la misma que Neruda ha descubierto —o cree haber descubierto— en los sonetos de Quevedo: una muerte fecunda dentro de la cual alcanza su superación la vanidad de los destinos perecederos, una muerte en la que la historia encuentra el fundamento de su continuidad [39].

Esa definición de la muerte la identifica profundamente con la vida. Eso explica sin duda alguna la total desaparición, durante casi diez años, del tema de la muerte en la poesía de Neruda. A partir del *Canto General*, en *Las uvas y el viento* y en el ciclo de las *Odas elementales*, el sentimiento de la muerte

[38] *Ibíd.*, pág. 15.
[39] Cf. supra, Tercera parte, capítulo I.

parece reabsorberse en esta vida tan empapada de historia humana que él ha contribuido a revelar. Un poema del *Canto General*, «La vida», no permite dudar acerca de lo que constituye, entonces, la determinación del poeta:

> Que otro se preocupe de los osarios...
> .....
> Yo tengo frente a mí sólo semillas,
> desarrollos radiantes y dulzura [40].

No tomar de la muerte más que el triunfo de la vida que ella hace posible: su negación en la semilla.

CHILE 1973: ENTRE EL OCÉANO Y QUEVEDO

Es alrededor de 1958 cuando reaparece el tema de la muerte. Con él, resurge Quevedo cuya sombra nunca cesará de proyectarse sobre la poesía de Neruda. Estará presente hasta en la *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena*, que el poeta, casi al límite de sus fuerzas, en 1973, utiliza como una honda contra el monstruo del fascismo que renace. Dos poemas hacen referencia a aquél: el quince, «Leyendo a Quevedo junto al mar», y el treinta, «Mar y amor de Quevedo». Por lo tanto, Quevedo acompaña a Neruda en la prueba chilena, al igual que lo había acompañado en el drama español. Es entre el océano y Quevedo,

> es decir entre graves desmesuras [41],

donde medita el poeta sobre la exaltante y frágil experiencia de la Unidad Popular, y en más de un verso expresa el presentimiento de su agonía. El océano y Quevedo le hablan al poeta en el mismo lenguaje: el de la muerte. Pero ¿es ese lenguaje

[40] «La vida» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O.C., I, págs. 716 y 717).

[41] «Leyendo a Quevedo junto al mar» *(Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena*, Empresa Editora Nacional Quimantu, Santiago de Chile, 1973).

el mismo que leía, en 1943, en los versos del poeta español? A esta pregunta estamos tentados de responder que no. Si, como veremos, la muerte alimenta, en este último período, más que nunca la conciencia histórica, no es, como en los años cuarenta, basándose en un optimismo deliberado. Hallamos, sin embargo, en «Viaje al corazón de Quevedo», el bosquejo de la orientación que tomarán, en los últimos años, las enseñanzas de Quevedo. Entre los poemas citados por el conferenciante se halla el famoso soneto:

> Miré los muros de la patria mía,
> si un tiempo fuertes, ya desmoronados... [42].

Dos frases introducen a su lectura, anunciando de manera profética cómo, alrededor de 1970, la perspectiva de la muerte personal y la visión de un siglo que se desmorona bajo los desastres se unirán en una misma visión y una sola perspectiva. Tras haber evocado al «Quevedo terrorífico de fuerzas naturales», añadía Neruda:

> Pero hay también el Quevedo de la contrición, de la amargura y de la fatiga.
>
> Esta es la amarga fotografía no sólo del estado de un hombre, sino del estado de una nación desventurada [43].

Ese Quevedo testigo de las fuerzas de la muerte que minan su vida y la Historia, ese hombre que ya no separa —o que ya no distingue— la una de la otra, es el Neruda de los diez últimos años, para quien la muerte, en las relaciones que mantiene con la Historia, ya no tiene el mismo sentido que en 1936.

Sería necesario buscar los signos precursores de ese cambio de perspectiva que caracteriza a los últimos libros de Neruda, en algunos poemas del *Tercer libro de las odas*, publicado en 1957:

---

42 «Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte» (Francisco de Quevedo, *Antología poética*, op. cit., pág. 38).

43 «Viaje al corazón de Quevedo» (O. C., II, pág. 24).

Tiempo, me llamas. Antes
eras
espacio puro,
ancha pradera.
Hoy
hilo o gota
eres,
luz delgada
que corre como liebre hacia las zarzas
de la cóncava noche [44].

Al final de los años 50, se instala en la poesía de Neruda junto al tema dialéctico de las muertes y de las resurrecciones, el del «no volver», tal como se expresa en estos versos de *Cantos ceremoniales:*

..... pero yo, invisible,
alguna vez ya no podré volver
con brazos, manos, pies, ojos, entendimiento,
enredados en sombra verdadera [45].

En esa angustia por no volver, es, indudablemente, la «pequeña muerte», la muerte personal y solitaria, que el poeta de «*Alturas de Macchu Picchu*» creía haber conjurado, la que renace. A fuerza de ser considerada necesaria para la vida, la muerte se había diluido en ella. Y se había vuelto abstracta. Esa abstracción ya no es posible y el poeta en el ocaso de sus días la niega, así se trate de su propia muerte o de la de los seres queridos, como lo enunciará en la *Elegía:*

No es eso, no, no se trataba de eso,
de la inmortalidad descascarada,
se trata de personas personales
con lo que amaban y lo que comían,
cada uno diverso, replegado
en su silencio y en su intensidad [46].

[44] «Oda al tiempo venidero» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, página 1522).
[45] «Fin de fiesta» I *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, pág. 435).
[46] *Elegía* (Losada, Buenos Aires, 1974, XVIII, pág. 81).

La «poderosa muerte» de «*Alturas de Macchu Picchu*» hace que desaparezcan las diferencias individuales para mostrar, a través de la piedra, la comunidad de los hombres en la historia. Por el contrario, ésta —la de *Geografía infructuosa*, la de *Elegía* y *Jardín de invierno*— evidencia en cada ser que destruye cuán irremplazable era. Ello la hace inaceptable. Ello explica que, en el último período de la poesía nerudiana, la muerte se alce frente al pensamiento poético como un obstáculo inevitable, que pone a prueba la adhesión al movimiento de la historia. Lo que nos llama la atención y quisiéramos mostrar es que esta prueba en nigún momento [47] es un nuevo cuestionamiento, sino obligación en que se ve el poeta de proporcionarle nuevas bases a la conciencia histórica. Entonces es cuando interviene y descubre su verdadero significado lo que hemos denominado la ficción de lo deshabitado.

---

47 Un poema como «Animal de luz» (*Jardín de invierno*, op. cit., página 81) constituye a este respecto un caso límite. El poeta, ante la proximidad de la muerte, se describe como un animal acorralado que busca refugio en las profundidades del bosque. No cabe duda de que el poema, uno de los más desgarradores de toda la obra de Neruda, sugiere una cierta oposición entre el «aquí» de los hombres definido de manera más bien negativa («Aquí mis semejantes / pululan, se baten en retirada o trafican...») y un más allá totalmente deshabitado: la muerte imaginada, como en «Los perdidos del bosque» (*Jardín de invierno*, pág. 69), con la forma de la selva material de la infancia. Sin embargo, esta oposición exige que se la reconsidere a partir de la precisión que aporta el poeta en la penúltima estrofa:

> Y hoy en el fondo del bosque perdido
> oye el rumor del enemigo y huye
> no de los otros sino de sí mismo,
> de la conversación interminable,
> del coro que cantaba con los otros
> y del significado de la vida.

Está claro que no se trata tanto de una huida de los hombres y de su historia como de una huida de sí mismo. La aceptación de la desaparición final en el seno de la materia («acomodarse a su destino», como dice el poema) exige que el que va a morir se «deshabite», que se distancie de cuanto para él significaba la vida. Creemos que es así, y no como una especie de nihilismo, como hemos de entender la referencia negativa al «significado de la vida».

«FIN DE FIESTA»: LA MUERTE, LA HISTORIA, EL OCÉANO

En 1961, en un largo poema de los *Cantos ceremoniales* titulado «Fin de fiesta», es donde por primera vez desde «*Alturas de Macchu Picchu*» se encuentran asociadas la meditación sobre la muerte y la meditación sobre la historia. Meditación sobre la muerte: es necesario aclarar que, por supuesto, la muerte nunca ha dejado de aparecer en «Fin de fiesta» como dialécticamente necesaria para la vida:

> y así siguió la espiga desgranándose
> y el ciclo de las vidas continúa [48].

Pero ya no basta esta convicción, como en *Elegía*, que citábamos antes, para colmar el vacío aterrador provocado por la pérdida de un ser:

> Pero, de pronto, faltan a la mesa
> los más amados muertos, y esperamos,
> y no esperamos, es así la muerte,
> se va acercando a cada silla y luego
> allá ya no se sienta la que amamos,
> se murió con violín el pobre Alberto,
> y se desploma el padre hacia el abuelo [49].

En lo que se refiere a la meditación sobre la historia, se produce a un nivel humilde, pero que, sin embargo, no es menos fundamental, en «Fin de fiesta». Habremos pasado nuestra vida, observa Neruda, preguntando «¿cuánto?». Esa vida, nuestra vida, habrá estado dominada, alienada por el temible dios del dinero:

> y los padres, con ropa remendada, inseguros
> entraban al almacén como a una iglesia terrible [50].

---

[48] «Fin de fiesta» X (*Cantos ceremoniales*, O. C., II, pág. 439).
[49] *Ibid.*
[50] *Ibid.*, V, pág. 436.

Esa realidad simple y cotidiana es la que le ha impuesto al poeta sus «deberes», a los que estará dedicado el séptimo canto. El deber para con los hombres:

> El deber crudo, como es cruda la sangre de una herida [51],

se reafirma con orgullo. Pero el tono es de un entusiasmo doloroso:

> Pero no hay paso atrás! Nosotros escogimos,
> nadie pesó en las alas de la balanza
> sino nuestra razón abrumadora
> y este camino se abrió con nuestra luz:
> pasan los hombres sobre lo que hicimos,
> y en este pobre orgullo está la vida,
> es éste el esplendor organizado [52].

Esas dos reflexiones sobre la muerte y sobre la historia, que acabamos de evocar a grandes rasgos, invitan a una nueva comparación con «*Alturas de Macchu Picchu*». Tal comparación es esclarecedora, salvando las distancias, en la medida en que nos permite definir el cambio de perspectiva al que aludíamos.

«*Alturas de Macchu Picchu*» fue compuesto en una fase ascendente de la conciencia histórica, que viene ilustrada por el peregrinar del poeta. El día que clarea en el corazón del poeta y el alba de la historia que despunta no son más que una sola luz: la de las mañanas. En «Fin de fiesta», el mañana ya no sonríe. Ha quedado atrás. La Fiesta ha terminado: La Fiesta de la historia vivida como ilusión lírica —la revelación de los crímenes del estalinismo es muy reciente— y también la Fiesta de la vida vivida con despreocupación y olvidando la muerte personal: el poeta está cerca de los sesenta años. El poema de 1945 cantaba ese nacer a la vida que había supuesto el compromiso histórico. El de 1961 hace recuento adoptando —y es así como anuncia los grandes textos del final de la producción nerudiana que son *Fin de mundo*, *La espada encendida* o *2000*—

---

51 *Ibíd.*, VII, pág. 437.
52 *Ibíd.*

un punto de vista respecto a la historia muy particular, el de la muerte.

Otra diferencia entre «Fin de fiesta» y «*Alturas de Macchu Picchu*» radica en lo que podríamos llamar soporte material de la meditación: las ruinas preincaicas en «*Alturas de Macchu Picchu*» y el océano en «Fin de fiesta». Las primeras son los vestigios de una cultura y testimonio del trabajo humano. El segundo —aunque ya lo sabemos, nos lo confirma «Fin de fiesta»— es la materia sin el hombre, sin rastro de la historia. Esos poemas, según Neruda, son poemas «deshabitados»:

> Poemas deshabitados, entre cielo y otoño,
> sin personas, sin gastos de transporte,
> quiero que no haya nadie por un momento en mis versos,
> no ver en la arena vacía los signos del hombre,
> huellas de pies, papeles muertos, estigmas
> del pasajero... [53].

Contemplar el océano es volverles la espalda a los hombres e introducirse en un mundo de transparencia y de permanencia, y ver

> ..... cómo crece el cristal,
> cómo sube la piedra a su inexorable silencio,
> cómo se derrama el océano sin matar su energía [54].

El silencio del mar ha substituido a la sangre de los obreros enterrados bajo las ruinas de Macchu Picchu, en «Fin de fiesta». La diferencia [55] está clara: así como la definición de las ruinas en cuanto producto del trabajo humano era esencial para la

---

[53] *Ibid.*, pág. 436.

[54] *Ibid.*

[55] Ésta no debe ocultar cierta continuidad: aunque al final de «*Alturas de Macchu Picchu*» se ha reintroducido el hombre concreto, hay, como hemos intentado demostrar en nuestro análisis (Segunda parte, capítulo I) un momento en el funcionamiento del poema en el que la historia se manifiesta a través de la ausencia del hombre. No existe a este respecto una solución de continuidad real entre el poema del *Canto General* y los grandes poemas oceánicos como «Fin de fiesta» y, sobre todo, «La rosa separada», que comentamos en otro capítulo.

economía de «*Alturas de Macchu Picchu*», del mismo modo la definición de la materia oceánica como materia deshabitada es esencial para la meditación de «Fin de fiesta». Es interesante que veamos cómo.

El océano, en «Fin de fiesta», le sirve indistintamente de sistema de referencias al discurso sobre la muerte y al discurso de la historia. Es una reflexión sobre la muerte la que evidentemente sustenta el tercer canto y suscita la pregunta:

> A dónde iremos?, dicen las cosas sumergidas.
> Qué soy?, pregunta por vez primera el alga,
> y una ola, otra ola, otra ola responden:
> nace y destruye el ritmo y continúa:
> la verdad es amargo movimiento [56].

La verdad que el hombre recibe de las aguas oceánicas es, sin duda alguna, la amarga verdad de una necesidad en la que está inscrita su propia aniquilación. Pero también es, y simultáneamente, la no menos amarga verdad de una historia compuesta de sombra y de luz, de flujo y reflujo. Todo el drama estalinista aflora en el último verso de esta evocación oceánica. Entre el océano y la historia existe una añeja relación, como sabemos, cuya complejidad ya permitían apreciar algunas páginas del *Canto General*. En «Fin de fiesta», la contradicción entre la dialéctica oceánica y su radical «indiferencia» hacia el mundo humano se hace cada vez más profunda hasta alcanzar el carácter de una verdadera oposición entre el mundo material y la historia de los hombres:

> Son grandes aguas sagradas que apenas conoce el hombre,
> se dice mar, se dice Cabo de Hornos,
> pero este reino no tiene mancha humana,
> la especie aquí no pudo implantar sus comercios,
> sus motores, sus minas, sus banderas,
> es libre el agua y se sacude sola,
> se mueve y lava, lava,
> lava piedras, arenas, utensilios, heridos,

56 «Fin de fiesta» III (*Cantos ceremoniales*, O. C., II, pág. 435).

no se consume como el fuego sangriento,
no se convierte en polvo ni en ceniza [57].

La reiteración del verbo «lavar» es significativa, al igual que las dos negaciones de los últimos versos. En la medida en que está deshabitado, el océano escapa a la muerte que sobre los hombres reina, y, en la medida en que escapa a la muerte (en cuanto que es la muerte misma), posee ese poder purificador y liberador. Se puede comprender mejor desde ahora qué es lo que unía en el poema el océano, la muerte y la historia: el punto de vista de la muerte adoptado por el poeta desde el primer canto convierte a la materia deshabitada, que el océano representa, en situación de renovación para la conciencia histórica atormentada por la duda. La historia humana necesita sumergirse y negarse en esa historia sin actores que desarrollan las aguas marinas para renacer y perpetuarse. Pero esta negación necesaria coincide, para el poeta, con su propia negación final dentro de la materia. Por otra parte, el poema termina con una imagen que la simboliza:

Por eso cuando vi lo que ya había visto
y toqué tierra y lodo, piedra y espuma mía,
seres que reconocen mis pasos, mi palabra,
plantas ensortijadas que besaban mi boca,
dije: «aquí estoy», me desnudé en la luz,
dejé caer las manos en el mar,
y cuando todo estaba transparente,
bajo la tierra, me quedé tranquilo [58].

En esa ceremonia que es casi de iniciación, la ficción de la muerte y la de lo deshabitado se reúnen. Lo deshabitado transforma, podríamos decir, a la muerte en su antítesis, la experiencia de la discontinuidad temporal en experiencia de la continuidad material. Al realizar ficticiamente su propia restitución a la materia oceánica, el poeta le restituye a la conciencia histó-

[57] *Ibíd.*, VIII, pág. 437.
[58] *Ibíd.*, XIII, pág. 441.

rica su transparencia. «La tranquilidad» expresada en el último verso es la serenidad recobrada: reconquista de la fe en el futuro del hombre y en la eternidad de su historia.

Será algunos años más tarde, con la publicación de *Fin de mundo* en 1968 y de *La espada encendida* en 1970 y con la, póstuma, de *2000*, cuando la perspectiva abierta por «Fin de fiesta» revelará toda su fecundidad. Se nos ofrece en esos tres libros, que, en realidad, son tres largos poemas, una ampliación de la reflexión sobre la historia, que ya no sólo tiene como objeto el compromiso del poeta con el siglo sino el siglo mismo, y, al mismo tiempo, se nos ofrece una fusión cada vez más íntima entre esa reflexión y la reflexión sobre la muerte, en el seno de una nueva ficción poética, la del fin del siglo considerado como fin de un mundo y advenimiento de una nueva era. En *2000* es donde esta ficción halla su expresión límite y revela de la manera más explícita sus lazos con el pensamiento de su propia muerte que obsesiona al poeta.

«2000»: LA IRRISIÓN Y LA ESPERANZA

Sin duda es *2000* el más sombrío de los poemas nerudianos posteriores a *Residencia en la tierra.* El balance que propone es, en sus líneas generales, el mismo que en *Fin de mundo.* Este siglo habrá sido ante todo un siglo de guerras:

> Los años padecieron de pústulas y guerras
> años desfallecientes cuando tembló la esperanza
> en el fondo de las botellas enemigas [59].

Y también un siglo de errores en el que el hombre ha asfixiado la verdad bajo los dogmas:

> Tengo vergüenza, tenemos el pudor de los viudos:
> se murió la verdad y se pudrió en tantas fosas:
> es mejor recordar lo que va a suceder:

59 «Las máscaras» *(2000,* Losada, Buenos Aires, 1974, pág. 10).

en este año nupcial no hay derrotados:
pongámonos todos máscaras victoriosas [60].

En lo que a la ciencia se refiere, algunos de cuyos efectos negativos o resueltamente nocivos habían estigmatizado ya ciertos poemas de *Fin de mundo*, es objeto de un poema en forma de discurso de charlatán de feria en el que sus inventos se hallan rebajados al nivel de una parodia de comercio:

Señores, adquirir mi producto terciario
sin mezcla de algodón ni de sustancias lácteas
os concedo un botón para cambiar el mundo
adquirid el trifásico antes de arrepentirme [61].

Esas citas son suficientemente elocuentes: el cuadro de época que hallamos en *2000*, aunque nos recuerde *Fin de mundo*, tiene un tono diferente. En los últimos versos, Neruda insinúa que su poema no es un «canto» ni un «testimonio». *2000* se caracteriza por un rechazo deliberado de cualquier tipo de idealización abstracta del futuro histórico. Para enfocar este futuro, se han preferido los ojos de aquellos —y son legión— a quienes este siglo sólo les habrá aportado miseria y sufrimiento:

... Soy el pobre diablo del pobre Tercer Mundo,
el pasajero de tercera instalado, Jesús!
en la lujosa blancura de cordilleras nevadas,
disimulado entre las orquídeas de fina idiosincrasia.
He llegado a este mentado año 2000, y qué saco,
con qué me rasco, qué tengo yo que ver
con los tres ceros que se ostentan gloriosos
sobre mi propio cero, sobre mi inexistencia [62].

Neruda parece percibir como un engaño toda mirada dirigida a la historia que no asuma en primer lugar esas tinieblas en que todavía se halla sumergida la mayor parte de la humanidad.

---

[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*, II: «Las invenciones», pág. 14.
[62] *Ibid.*, VI: «Los hombres», pág. 34.

Para tener derecho a ensalzar la historia venidera hay que apurar toda la irrisión con que la historia pasada y presente ha cargado los tres ceros del año 2000:

> Tiempo inicial: son estos barrancones perdidos,
> estas pobres escuelas, estos aún harapos,
> esta inseguridad terrosa de mis pobres familias,
> esto es el día, el siglo inicial, la puerta de oro? [63].

La irrisión tiene otras causas: el movimiento de la historia está unido, para el hombre que lo vive, al movimiento irreversible del tiempo. A la injusticia social y económica cuyo peso ha tenido que soportar, se suma la injusticia de la muerte. No nos engañemos: bajo esa alusión es una angustia muy personal la que se expresa, a través de la reivindicación de los «diputados de la muerte», del derecho a la resurrección para regresar y saludar a ese año 2000 de la felicidad prometida:

> Y nosotros los muertos, los escalonados en el tiempo
> sembrados en cementerios utilitarios y arrogantes
> o caídos en hueseras de pobres bolivianos,
> nosotros, los muertos de 1925, 26,
> 33, 1940, 1918, mil novecientos cinco,
> mil novecientos mil, en fin, nosotros,
> los fallecidos antes de esta estúpida cifra
> en que ya no vivimos, qué pasa con nosotros?
> Yo, Pedro Páramo, Pedro Semilla, Pedro Nadie,
> es que no tuve derecho a cuatro números y a la resurrección [64].

Se puede suponer que el poeta se coloca a sí mismo entre esos «prematuros», esos desventurados muertos que no han visto cumplirse su sueño de un mundo mejor. Al hacerse portavoz de su indignación, con un humor corrosivo, ¿no nos está haciendo la confidencia de su difícil resignación a su propio fin? Ese tono tan particular de *2000* consiste esencialmente, en nuestra opinión, en que todo el poema está impregnado de la

---

63 *Ibid.*, pág. 35.
64 *Ibid.*, V: «Los invitados», pág. 27.

certeza que tiene el poeta de su próxima desaparición. Concebida a través de esa certeza la historia se ensombrece. Pero a la vez manifiesta la exigencia de una ruptura y de una renovación. La muerte hace que el año 2000, que el poema acabará por ensalzar con entusiasmo, sea a un tiempo irrisorio e infinitamente pleno de promesas. Para comprender el paso que, casi sin transición, se da en *2000* de la amargura a la esperanza, es necesario interpretar de forma correcta la doble función que en él desempeña el sentimiento de la muerte, y que está admirablemente expresada cuando, en los últimos versos, el poema define cuál fue su perspectiva:

> Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.
>
> Hoy es también mañana, y yo me fui
> con algún año frío que se fue,
> se fue conmigo y me llevó aquel año.
> De esto no cabe duda. Mi osamenta
> consistió a veces en palabras duras
> como huesos al aire y a la lluvia,
> y pude celebrar lo que sucede
> dejando en vez de canto o testimonio
> un porfiado esqueleto de palabras [65].

La imagen del «esqueleto de palabras» es compleja. Sin duda las «palabras duras» designan un lenguaje opuesto al, consolador y engañoso, de un optimismo artificial. Sin embargo, ello no basta para explicar el carácter macabro de la comparación. Ese lenguaje sin concesiones es, de hecho, el que habla el poeta desde su propia muerte. Esa es la prueba de su lucidez y de su permanencia. Ese «porfiado» que substituye a «duras» concreta su sentido, que es doble: palabras duras como la verdad, pero, palabras, a la vez, de una verdad que permanece más allá de la muerte que asume, y que, por eso mismo, funda la esperanza en nuevas bases. Como esas bases son reveladas por la muerte individual, son más ajenas e independientes que nunca de la consciencia. En vez de extender a la totalidad de la realidad la

[65] *Ibíd.*, IX: «Celebración», pág. 50.

perspectiva de su propia desaparición, la consciencia halla en esta última la confirmación de la permanencia de los procesos naturales. Por consiguiente, no tiene nada de extraño que la confianza en el futuro sea en *2000* una confianza en la naturaleza más que en el hombre.

Sin duda alguna sería excesivo y falso afirmar que, en *2000*, la acción humana está descrita como nula o como negativa, como lo prueba la llamada que lanza el poeta a los hombres del mañana, en las últimas páginas del libro:

> para que agarren la futura fruta
> del reino actual que dejamos abierto
> tanto al explorador como a la reina,
> tanto al interrogante cosmonauta
> como al agricultor tradicional,
> a las abejas que llegan ahora
> para participar en la colmena,
> y sobre todo a los pueblos recientes,
> a los pueblos crecientes desde ahora
> con las nuevas banderas que nacieron
> en cada gota de sangre o sudor [66].

Pero, sin embargo, las intervenciones del hombre en el mundo natural se consideran desde ahora con una cierta desconfianza. Hemos tratado más arriba de la dedicación de la ciencia a las empresas mortíferas. Ahora bien, incluso éstas tienen algunas dificultades en perpetuarse, hasta tal punto fue desordenado el saqueo de las riquezas naturales que hizo el hombre de este siglo:

> Ahora este siglo debe asesinar
> con otras máquinas de guerra, vamos
> a inaugurar la muerte de otro modo,
> movilizar la sangre en otras naves [67].

Para terminar, hay otros crímenes que no por ser menos sangrientos son menos abominables. Existe en *2000*, como en

[66] *Ibíd.*, pág. 49.
[67] *Ibíd.*, VIII: «Los materiales», pág. 44.

todos los últimos libros de Neruda, la obsesión de un conocimiento humano que inmovilizaría su objeto: un terror obsesivo hacia el dogma:

> ... y si por fin hallamos bajo el polvo
> el mecanismo del próximo futuro
> simplemente reconozcamos la alegría
> así como se presenta! como una espiga más,
> de tal manera que el olvido contribuya
> a la claridad verdadera que sin duda no existe [68].

Más que de desconfianza hacia los comportamientos humanos, convendría hablar tal vez de un rechazo de todo maniqueísmo histórico: En este siglo, la luz ha llevado consigo constantemente su parte de tinieblas. En la «Celebración» final, Neruda se preocupará de recordar ese carácter necesariamente contradictorio de las acciones humanas. El mundo del mañana, profetiza:

> ... lo aclararemos, lo oscureceremos
> hasta que sea dorado y quemado
> como los granos duros del maíz [69].

Esta última imagen muestra cuán alejado se mantiene Neruda de una visión totalmente negativa de la actividad de los hombres en la historia donde la contradicción es tan reina y señora como en el seno de la naturaleza. Con todo, nada de ello le impide al poeta de *2000* quedarse con la duda —tan comprensible en esta época de muerte nuclear— sobre la sistemática fecundidad de las contradicciones humanas, ni tampoco fundar lo esencial de sus esperanzas en la naturaleza y en la inagotable prodigalidad de sus procesos. Eso es lo que se deduce de uno de los textos más importantes de *2000:* «La tierra» [70] que, brevemente, debemos comentar:

«La Tierra» se presenta como un canto al otoño:

---

[68] *Ibíd.*, III: «Las espigas», pág. 17.
[69] *Ibíd.*, IX: «Celebración», pág. 49.
[70] *Ibíd.*, IV: «La Tierra», pág. 19.

Amarillo, amarillo sigue siendo
el perro que detrás del otoño circula
haciendo entre las hojas circunferencias de oro,
ladrando hacia los días desconocidos [71].

Ronda de hojas barridas por el viento, perro rojizo del otoño que corre en pos de su cola: un movimiento circular se impone desde los primeros versos como prueba de una continuidad confirmada por la locución gerundiva «sigue siendo». Una chispa de angustia se percibe, sin embargo, en la imagen de ese perro «ladrando hacia los días desconocidos». El animal del otoño, cuyo comportamiento de estaciones cíclicas sugiere una victoria sobre la muerte, es, al mismo tiempo, para el poeta del año 1973, animal que anuncia la muerte. Por esas dos razones nos lleva a reflexionar. Hemos de insistir en ello, pues es esencial ese punto: si Neruda elige esta estación y no otra para poner de manifiesto la permanencia de los ciclos naturales, es porque el sentimiento de esta permanencia coincide, paradójicamente, con el sentimiento de su propia inestabilidad y con la certeza de su próxima desaparición. Ello permite comprender mejor el asombroso paralelismo esbozado en los cuatro versos siguientes:

Así veréis lo imprevisto de ciertas situaciones:
junto al explorador de las terribles fronteras
que abren el infinito, he aquí el predilecto,
el animal perdido del otoño [72].

¿Por qué es «imprevisto» ese encuentro? ¿Qué tiene de insólito? Y, en primer lugar, ¿quién es ese «explorador de las terribles fronteras» que acaba de aparecer junto al «animal perdido del otoño»? Las referencias relativamente abundantes que hace Neruda en su obra a la conquista espacial [73] inducen a pensar

[71] *Ibíd.*, pág. 21.

[72] *Ibíd.*, pág. 22.

[73] Indiquemos entre otros: «El perezoso» *(Estravagario,* O. C., II, página 166), «El futuro es espacio» *(Memorial de Isla Negra,* O. C., II, página 669), «El astronauta» *(La Barcarola,* O. C., II, pág. 845), «Siglo» *(Fin de mundo,* ed. cit., pág. 105), *Libro de Preguntas* LVII (ed. cit., pág. 74).

que se trata del cosmonauta. Lo que provoca ese asombro artificial del poeta es la coincidencia entre la extraordinaria brecha en el futuro que abre el cosmonauta con su viaje al espacio y el retorno de una estación que es la del pasado y, para Neruda, la de la muerte aceptada, asumida. El simple hecho de poner al mismo nivel un fenómeno de cultura como pueda ser la conquista del espacio es revelador de que se le concede una cierta prioridad a la naturaleza sobre el hombre, prioridad que acabarán de sugerir esas dos preguntas que forman el núcleo del poema:

> Qué puede cambiar de tierra a tiempo, de sabor a estribor,
> de luz velocidad a circunstancia terrestre?
> Quién adivinará la semilla en la sombra
> si como cabelleras las mismas arboledas [74]
> dejan caer rocío sobre las mismas herraduras
> sobre las cabezas que reúne el amor,
> sobre las cenizas de corazones muertos? [75].

Ante el milagro permanente que realiza la naturaleza, las proezas humanas adquieren su justo valor. Podrán los hombres conquistar otros planetas, pero no dejarán de estar sometidos a la «circunstancia terrestre» [76]. Aunque se desplacen a la velo-

---

La tendencia general, especialmente clara en el texto de *Estravagario* y de *Fin de mundo*, es, como en *2000*, a relativizar las proezas interplanetarias.

[74] Ese pasaje evoca sin duda el segundo canto de «*Alturas de Macchu Picchu*»:

> y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío
> desde mil años deja su carta transparente
> sobre la misma rama que lo espera...
>
> (O. C., I, pág. 336.)

[75] «La tierra», *2000*, IV (ed. cit., pág. 22).

[76] Se trata de una idea que es muy habitual en Neruda. La encontramos expresada en *La Barcarola* (O. C., II, pág. 845), en *Fin de mundo* (ed. cit., pág. 106), en *El corazón amarillo* (ed. cit., pág. 36), en el *Libro de las preguntas* (ed. cit., pág. 74), pero sobre todo en el poema de *Estravagario* titulado «El perezoso»:

> Continuarán viajando cosas
> de metal entre las estrellas,
> subirán hombres extenuados,

cidad de la luz, nada cambiará en los ritmos temporales que rigen su existencia. Explorar lo desconocido, «adivinar la semilla en la sombra» no tiene sentido ni se puede concebir, en último caso, sino mediante una previa aceptación del tiempo y de esta dialéctica que une en la eternidad terrestre las vidas y las muertes, «las cabezas reunidas por el amor» y «las cenizas de corazones muertos». La imagen de la «herradura» merece ser comentada a ese respecto. Resume la sumisión al tiempo, que es el fundamento de toda permanencia. No es la humedad negativa de las *Residencias* la que hace que se cubra de herrumbre la herradura perdida en la hierba, sino, dialécticamente, el rocío fecundador. Esa herrumbre, así como la del otoño, no simboliza la muerte, sino un triunfo sobre la muerte. En el otoño que se inicia, en su propio fin que siente ya muy próximo, el poeta ha leído una verdad que sitúa la vida más allá de su vida y la tierra material más allá del hombre. No se podría dudar: para el poeta de *2000*, es a la naturaleza que cada primavera abre «las cíclicas cerraduras de la fertilidad» para que «resuenen los frutos y caigan en cascada», a la que la historia le debe esencialmente su continuidad [77].

---

violentarán la suave luna
y allí fundarán sus farmacias.

El «perezoso» prefiere a esas conquistas vertiginosas, las alegrías sencillas de la vida terrestre:

Mi casa tiene mar y tierra,
mi mujer tiene grandes ojos
color de avellana silvestre,
cuando viene la noche el mar
se viste de blanco y de verde
y luego la luna en la espuma
sueña como novia marina.

No quiero cambiar de planeta.

(«El perezoso», *Estravagario*, O. C., II, págs. 166-167.)

77 Se impone aquí un paralelismo, que simplemente trazaremos, con *La elegía a Pablo Neruda* (Gallimard, 1966), de Louis Aragon. En ese poema de Aragon —y aclarémoslo: en ése solamente— la tierra no es el ámbito de una certeza que se opone al error o a la duda. Al destruir la

En el elogio que, para terminar, pronuncia, de la «vieja tierra color de excremento», Neruda se cuidará de no olvidar al hombre. Pero, aunque siempre es a través de él, parece que, en cierto modo, sea a pesar suyo como la historia se perpetúa:

> ... Y cada día salió el pan a saludarnos
> sin importarle la sangre y la muerte que vestimos los hombres,
> la maldita progenie que hace la luz del mundo [78].

Como casi todos los últimos libros de Neruda, *2000* ofrece una visión de las relaciones entre el hombre y la naturaleza que es, por así decirlo, opuesta a la expresada antaño, en los primeros tiempos del compromiso político, en *Las uvas y el viento*. La naturaleza, en *Las uvas*, es esclava del hombre. El viento y el agua, el astro y el átomo obedecen a la ley que la inteligencia humana les impone: el mundo no tiene sentido si no es por la acción de quien lo cambia, la tierra no tiene riquezas si no es por el trabajo de quien la hace fructificar. En *2000*, aunque no ha desaparecido esa convicción, ha evolucionado en el sentido de una desmitificación del voluntarismo histórico que, en 1954, la caracterizaba. En esa evolución ha tenido un papel esencial el sentimiento de la muerte.

Las revelaciones hechas en el XX Congreso de P.C.U.S. acerca de los crímenes de la época estalinista a fines de los años cincuenta, inician una crisis grave en las relaciones que estableció Neruda en 1936 con la historia. Comprende entonces el

---

casa del poeta, se define, por el contrario, como símbolo de una historia incierta y dolorosa (pensamos evidentemente en las amargas horas de la dictadura estalinista) y como el de una «traición» a aquel que la había convertido en el fundamento de su existencia:

«... hablo de la tierra que nos vende cada vez como reses de matadero al primer carretero que llega cuyo único lenguaje es el látigo.

Hablo de la tierra y vedla cómo se echa antes incluso de que se la haya amaestrado.

Y tenías que amarla y sufrir así por ella y esperar de ella no sé muy bien qué maravilla que siempre te hará ser niño que se subasta, víctima que llega a punto para pagar con su sangre el precio de cantar» (ed. cit., página 33).

[78] «La tierra» (*2000*, IV, ed. cit., pág. 23).

poeta lo que cuesta querer que ésta dependa demasiado de decisiones y por lo tanto, eventualmente, de errores humanos. En este período de dolorosa reflexión interviene el sentimiento de la muerte en la poesía de Neruda no para acentuar la desesperación, sino, como anteriormente decíamos, para proporcionarle nuevas bases a la esperanza, al dejar de obligarla a estar exclusivamente al servicio de la voluntad del hombre. Al término de un siglo cuyo balance lo llena de tristezas y amargura, el poeta de *Fin de mundo* y de *2000* pone sus esperanzas en la necesidad objetiva [79] de un cambio. Ahora bien, es en la angustiosa proximidad de su propia muerte, en los últimos años de su existencia, cuando encuentra la confirmación de esa necesidad: ésta adopta progresivamente el mismo rostro de esa fatalidad que lo arrancará del mundo de los hombres. Al asociar a su propia negación ineluctable la negación, necesaria para el movimiento de la historia, de cuanto este siglo de negativo encierra, Neruda convierte el sentimiento de la muerte en una dimensión de la conciencia histórica. Modalidad paradójica: percibida por el sujeto desde el ámbito ficticio de su desaparición dentro de la materia, la historia «se naturaliza», o, utilizando una expresión nerudiana, «se deshabita». Pero esa naturaleza deshabitada, que por sí misma es pura presencia, no equivale a un rechazo o a una negación de la historia. Por el contrario, es el medio por el que el materialismo nerudiano reafirma la historia: un acto de fe, por encima de todas las angustias, en su inagotable continuidad.

---

79 Cf. el poema de *El corazón amarillo* que el poeta ha titulado con cierto humor y también con cierto motivo «Filosofía»:

> Y hay que confesar esperando
> que el amor y el entendimiento
> vienen de abajo, se levantan
> y crecen dentro de nosotros
> como cebollas, como encinas,
> como galápagos o flores,
> como países, como razas,
> como caminos y destinos.
>
> (Ed. cit., pág. 36.)

Capítulo III

EL OCÉANO

EL OCÉANO COMO EJEMPLO

Cuando, a principios del año 1973, escribe Neruda en pocos días *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena*, contra la conjuración que se cierne sobre el Chile de la Unidad Popular, dos presencias le acompañan en su meditación poética: el océano y Quevedo. En uno y otro de los dos poemas [1] en que las invoca, el poeta, mediante un procedimiento que toma de la tradición de la poesía clásica, efectúa una doble asimilación: por una parte, le confiere a la obra del poeta castellano una profundidad y una infinitud propiamente oceánicas, y, por otra, define al océano como un libro:

> Viviendo entre el océano y Quevedo,
> es decir entre graves desmesuras,
> leyendo el mar, y recorriendo el miedo
> del poeta mortal en su lamento
> comprendo la razón de mi amargura.
> Porque mi corazón no está contento [2].

---

[1] Se trata del poema XV («Leyendo a Quevedo junto al mar») y del poema XXX («Mar y amor de Quevedo»).

[2] «Leyendo a Quevedo junto al mar» (*Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena*, Empresa Editora Nacional de Quimantu, Santiago de Chile, 1973, pág. 87).

El océano es un texto. Posee un sentido. Eso es lo que lo caracteriza ante todo en la obra de Neruda. La contemplación del océano no es ni fortuita ni gratuita. Tiene como fin dilucidar su sentido. Y ello la hace necesaria:

> Necesito del mar porque me enseña:
> no sé si aprendo música o conciencia:
> no sé si es ola sola o ser profundo
> o sólo ronca voz o deslumbrante
> suposición de peces y navíos.
> El hecho es que hasta cuando estoy dormido
> de algún modo magnético circulo
> en la universidad del oleaje[3].

Lo sabemos desde *Residencia en la tierra*[4]: El texto escrito y borrado por las aguas marinas habla del tiempo, del tiempo en sus dos modalidades, existencial e histórica. A imagen de Chile, ofrecido por entero a la influencia oceánica, baña el mar desde siempre la vida y la obra de Pablo Neruda. El poeta ha aprendido poco a poco a reconocer en su movimiento de incesante destrucción y de construcción incesante el propio movimiento de su existencia, ése por el que se construye su esqueleto de hombre y ése, también, por el que se elabora el canto poético:

> Crecí empapado en aguas naturales
> como el molusco en fósforo marino:
> en mí repercutía la sal rota
> y mi propio esqueleto construía.
> Cómo explicar, casi sin movimiento
> de la respiración azul y amarga,
> una a una las olas repitieron
> lo que yo presentía y palpitaba
> hasta que sal y zumo me formaron:
> el desdén y el deseo de una ola,
> el ritmo verde que en lo más oculto
> levantó un edificio transparente,

[3] «El mar» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, página 583).

[4] Capítulo III de la 1.ª parte de esta obra.

aquel secreto se mantuvo y luego
sentí que yo latía como aquello:
que mi canto crecía con el agua[5].

Cuando, en el extremo sur, nace el poeta, ya está allí el océano. Ha dejado ya su huella en la obra que va a nacer. Neruda describió en el *Memorial* lo que supuso su encuentro con «el primer mar»[6]. Otra fecha decisiva, muy posterior, será la de la instalación del poeta en Isla Negra. Ello marcará, según confiesa el propio Neruda, un cambio notable en sus relaciones con el océano. Todo ocurre como si, de simplemente vividas como hasta entonces eran, se convirtieran, a principios de los años cuarenta, en objeto de una elección consciente y deliberada:

Parece poco para el hombre joven
que aquí llegó a vivir con sus incendios,
y sin embargo el pulso que subía
y bajaba a su abismo,
el frío del azul que crepitaba,
el desmoronamiento de la estrella,
el tierno desplegarse de la ola
despilfarrando nieve con la espuma,
el poder quieto, allí, determinado
como un trono de piedra en lo profundo,
substituyó el recinto en que crecían
tristeza terca, amontonando olvido,
y cambió bruscamente mi existencia:
di mi adhesión al puro movimiento[7].

La palabra «adhesión» merece ser subrayada. No nos parece que estemos generalizando al ver en ella una alusión a otra opción suya contemporánea de la instalación en Isla Negra[8].

---

[5] «Mareas» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O.C., II, página 590).

[6] Cf. 2.ª parte: «El proyecto nerudiano». Capítulo I «Lo general».

[7] «El mar» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O.C., II, página 584).

[8] En 1939 es cuando decide Neruda instalarse en Isla Negra. Pero sólo a su regreso de México, donde había estado como cónsul, se retira

Efectivamente, es en la misma época, más o menos, cuando se afilia Pablo Neruda al Partido Comunista Chileno, lo que significa «adhesión al puro movimiento» en el plano de la praxis histórica. En Isla Negra, y merced a la experiencia política acumulada en torno a 1945 [9], es donde el tiempo oceánico adopta el aspecto del tiempo histórico. Desde entonces el océano y la historia serán los dos polos indisociables del pensamiento nerudiano:

> Para los pueblos fue mi canto
> escrito en la zona del mar,
> y viví entre el mar y los pueblos
> como un centinela secreto
> que defendía sus batallas
> lleno de amor y de rumor [10].

Al igual que el océano, la historia es inagotable. Basa como él en el movimiento su eternidad. La ola del mar, el héroe histórico no mueren. Un mismo movimiento los devuelve a una totalidad perpetuamente inacabada, en construcción perpetua: la inmensidad de las aguas, el pueblo infinito. Cuando el poeta se sienta frente al mar, sólo en apariencia le vuelve la espalda a la historia. Las aguas le traen el mismo rumor que un combate necesario e incesante. Por lo tanto, esa parte del *Canto General* titulada «*El Gran Océano*» no introduce en el libro un paréntesis del que se exprese un proyecto poético fundamentalmente distinto del que inspira las crónicas de los «Conquistadores» o de los «Libertadores». Si fuera necesario, el poema final de «*El Gran Océano*» bastaría para alertar contra semejante lectura. Al invocar al Océano, Neruda explicita en qué consistía, de manera

---

Neruda, en 1945, por consejo de los dirigentes de su Partido (al que se afilió en julio de 1945), a su casa de Isla Negra para terminar el *Canto General*. Ese retiro había de durar poco, como sabemos, y Neruda tuvo que terminar su libro en la clandestinidad.

9 Recordemos, entre otras actividades, la participación del poeta en 1944 en la campaña electoral en el Norte de Chile, junto al dirigente comunista Elías Laferte, y su propia elección como senador por las provincias de Tarapacá y Antofagasta en marzo de 1945.

10 «Canto» (*Fin de mundo*, Losada, Buenos Aires, 1969, pág. 180).

subyacente, la unidad de la praxis histórica y de la contemplación oceánica en el *Canto General:*

> Quiero tener tu frente simultánea,
> abrirla en mi interior para nacer
> en todas tus orillas, ir ahora
> con todos los secretos respirados,
> con tus oscuras líneas resguardadas
> en mí como la sangre o las banderas,
> llevando estas secretas proporciones
> al mar de cada día, a los combates
> que en cada puerta —amores y amenazas—
> viven dormidos.
> Pero entonces
> entraré en la ciudad con tantos ojos
> como los tuyos, y sostendré la vestidura
> con que me visitaste, y que me toquen
> hasta el agua total que no se mide:
> pureza y destrucción contra toda la muerte,
> distancia que no puede gastarse, música
> para los que duermen y para los que despiertan [11].

Cual lucha contra el dragón, para enfrentarse con la historia de innumerables ojos e incesantes metamorfosis, se ha vuelto océano el poeta. Hace su entrada en la Ciudad con un sentimiento de invencibilidad en el que no debe verse orgullo alguno: sus poderes los extrae de aquel cuyo mensaje ha descifrado frente al infinito marino, o, como dice él, de aquel cuyos «secretos ha respirado». A esos secretos está dedicado el poema inicial del «*Gran Océano*».

LA DIALÉCTICA OCEÁNICA

Los primeros versos expresan una opción, frente al mundo oceánico: no «la última ola» sino «el reposo distante» del «cen-

---

[11] «La noche marina» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, páginas 691-692).

tral volumen de la fuerza»[12]. Esa opción adopta la forma de una enérgica oposición («no es... es») entre la inmensidad de las aguas y la resaca, entre el infinito y el movimiento. Estos eran ya, recordémoslo, los dos componentes del tema del océano en los poemas del adolescente, cuando, por la zona de Carahue o de Imperial del Sur, la mirada del poeta, tras haberse perdido en la distancia inabarcable[13], tornaba a posarse en el incansable asalto de la ola contra la costa[14]. La aparente preferencia del poeta por uno de los componentes sobre el otro, unos veinte años más tarde, no es definitiva: la poesía posterior postulará su carácter inseparable. No obstante, aquélla revela el camino por el que accede Neruda a la dialéctica. A primera vista es el mismo que siguió en la época de las *Residencias*, en «Entrada a la madera»: recurra a la madera o al océano, es el mismo refugio contra lo fugaz lo que busca el poeta. Tras la oposición aparentemente retórica que articula la primera parte del «*Gran Océano*», siempre se expresa la misma búsqueda de la eternidad.

Pero se han puesto en acción nuevos elementos que van a transformar la oposición en contradicción dialéctica y a producir una nueva definición del concepto metafísico de eternidad: el hallazgo, en primer lugar, de singulares y plurales («potencia»... «aguas»; «soledad»... «vidas»)[15], pero sobre todo la pas-

---

12 «*El Gran Océano*» *(Canto General* XIV, O. C., I, pág. 654).

13 «Imperial del Sur» (Cf. *Anillos*, O. C., I, pág. 142): «El viajero se para en tu orilla de piedra destruyéndose, y levanta su sangre hasta tu sensación infinita!»

14 «Atardecer» (Cf. *Anillos*, O. C., I, pág. 148): «Coros de sordas olas sobrepujan en las extremidades de tu orilla, y amargo y ávido es su canto. Ávido de la luna su ejercicio se levanta y se derrumba y quiebra latientes estatuas de sal, y suenan sus lentos vientres de vidrio, y prolongan en el mundo sólo sus constantes barridas, y sus cataratas distantes se tumban en ríos lejanos. Entre timbal y timbal, al caer el viento pasa rompiéndose y atrae y aleja el rumor de la costa asaltada. De grandes calderas de navío es el murmullo, y de aguas repitiéndose, de olas estrellándose, de océanos en crece, de embarcaciones en naufragio es el ir y venir, el huir y el volver de tus ruidosos ecos».

15 «El Gran Océano» *(Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 654).

mosa unidad de los contrarios realizada por un encabalgamiento:

> ..... copa acumulada
> de todo movimiento ..... [16].

La tercera estrofa [17] señalará un progreso decisivo en esa evolución: encierra la misma oposición entre fugacidad y eternidad, pero alcanza esta vez su superación dialéctica. El fragmento extrae su poder de la totalidad, pero, opuestamente, el océano basa su permanencia en la fugacidad de la ola. Se perpetúa a través de su muerte:

> La ola que desprendes,
> arco de identidad, pluma estrellada,
> cuando se despeñó fue sólo espuma,
> y regresó a nacer sin consumirse.
>
> Toda tu fuerza vuelve a ser origen [18].

EL «CENTRO» DEL OCÉANO

El «central volumen de la fuerza» [19], el «poder quieto» anclado en el fondo de la inmensidad «como un trono de piedra en lo profundo» no es un dominio de la esencia [20]. No existe fuera del movimiento que lo produce, fuera de la negación que

16 *Ibíd.*

17 Es necesario descartar en esta tercera estrofa una lectura que daría lugar a sinsentidos. La referencia a la energía oceánica («tu energía parece resbalar sin ser gastada») que les sucede sin solución de continuidad a los dos ejemplos que ilustran la fugacidad («el beso de la sal» y «la húmeda fragancia») no ha de leerse como una continuación de lo que la precede, sino como oposición: «Tu energía (en cambio) parece resbalar sin ser gastada». El verbo «permanecer» aplicado a la palabra «fragancia» acentúa más aún la posibilidad de confusión.

18 «El Gran Océano» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O.C., I, página 655).

19 *Ibíd.*, pág. 654.

20 «El mar» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O.C., II, página 584).

lo crea. La ola —a la que estará dedicado el poema XII del «*Gran Océano*»— está suscitada por la «potencia pura del océano», pero descubre, al elevarse, la contradictoria naturaleza de la acumulación oceánica:

> pero esta flor del fondo que ha estallado
> trae toda la luz que fue abolida,
> trae todas las ramas que no ardieron
> y todo el manantial de la blancura [21].

Comparación vegetal: como la flor o la planta, la ola no recibe su existencia de un origen exterior a ella, sino de la contradicción misma que encierra. Sólo emana del poder central del océano en la medida en que ella es su oposición permanente. Una pregunta ingenua en apariencia del *Libro de las preguntas* pone de manifiesto cuán absurda es esta noción de centro, tan pronto como no se la conciba dialécticamente:

> Dónde está el centro del mar?
> Por qué no van allí todas las olas? [22].

El poder central del océano es su capacidad de resistir a la dispersión y a la muerte, pero ese poder lo extrae de la dispersión y de la muerte [23]. Un poema del «*Gran Océano*» dedicado al Antártico ofrece una versión muy particular de esa dialéctica. El poeta encuentra que el Antártico es como la materialización de esa noción de «centro» y de resistencia a la dispersión:

> Todos los mares son tu mar redondo.

---

21 «La ola» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, pág. 670).

22 *Libro de las preguntas* XXI, Losada, Buenos Aires, 1974 (O. C., I, página 31).

23 Recuérdese «El Sur del Océano» (*Residencia en la Tierra* 2, O. C., I, página 217):

> No es nada sino una ola que el tiempo ha recibido,
> porque todas las aguas van a los ojos fríos
> del tiempo que debajo del océano mira.
>
> Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas.

Todas las resistencias del Océano
concentraron en ti su transparencia [24].

La inmovilidad del hielo austral no es la negación del movimiento oceánico. Aísla y radicaliza un aspecto de éste: la concentración o, si se prefiere, la acumulación. Ésta al no fundarse ya, como anteriormente, en la dispersión, hace que el medio antártico sea comparable al medio terrestre en su período invernal:

y en tu dorsal desierto está la vida
como una viña bajo el mar, ardiendo
sin consumirse, reservando el fuego
para la primavera de la nieve [25].

En esos cuatro últimos versos, el poeta parece dudar entre las dos versiones posibles del movimiento dialéctico. Al principio se diría que triunfa la versión «terrestre»: el hielo ofrece la imagen de un suelo que esperase su resurrección primaveral. En cambio, la referencia al fuego, «que arde sin consumirse», «como una viña bajo el mar», se aleja de esa imagen y sugiere, frente a la alternancia de muerte y resurrecciones propia de la dialéctica del mundo terrestre, lo que constituye la especificidad de la dialéctica oceánica.

ESPECIFICIDAD DE LA DIALÉCTICA OCEÁNICA

Esa especificidad aparece de manera explícita en una oda del *Tercer libro de las odas*, en el que Neruda establece una distinción entre el otoño marino y el otoño terrestre. Mientras que en la costa parece que el otoño sumerge a la tierra en un entumecimiento semejante a la muerte, en el combate del océano no da tregua alguna:

---

[24] «Antártica» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 666).

[25] *Ibid.*, págs. 666-67.

Está viviendo el mar mientras la tierra
no tiene movimiento:
el grave otoño
de la costa
cubre
con su muerte
la luz inmóvil
de la tierra,
pero
el mar errante, el mar
sigue viviendo.

No hay
una
sola
gota
de
sueño,
muerte
o
noche
en su combate [26].

No hay duda de que existe un reposo oceánico. Nos hemos ocupado más arriba de ese «poder quieto», «como un trono de piedra en lo más profundo» [27], de esa profundidad que, como el subsuelo otoñal, es donde se acumulan las fuerzas de la perpetua renovación [28]. Pero Neruda nunca lo describe en términos de muerte, como generalmente lo hace con la tierra. Leamos de nuevo, para convencernos, la estrofa final del poema «El Gran Océano»: es todo temblor, estremecimiento, palpitación. La «acu-

[26] «Oda al doble otoño» *(Tercer libro de las odas,* O.C., I, páginas 1496-97).

[27] «El mar» *(Memorial de Isla Negra* III: *«El fuego cruel»,* O.C., II, página 584).

[28] Cf. «Cita de invierno» V:

Ahora ya tiene el agua tanto tiempo
que es nueva...

(Memorial de Isla Negra IV: *«El cazador de raíces»,* O.C., II, pág. 609.)

mulada cantidad desnuda» [29] se manifiesta por medio de una incesante agitación. «Allí», escribirá Neruda en un texto de *Una casa en la arena*, «la semilla no se entierra ni la cáscara se corrompe: el agua es esperma y ovario, revolución cristalina» [30].

Aunque el tiempo se acerque a las orillas del océano o se acode en sus barcos, no hace presa en él. Por consiguiente la llanura marina no tiene, como la tierra, las marcas de un combate doloroso e interminable:

> y nada falta en ti como el cráter
> desollado, en el vaso cerril:
> cumbres vacías, cicatrices, señales
> que vigilan el aire mutilado [31].

Aquélla ofrece a la mirada humana el prodigio de una plenitud de la cual la muerte, condición misma del movimiento oceánico, no está ausente, por supuesto, pero en la que parece haber integrado por completo su elemento contrario. La prueba es el sorprendente poema del «*Gran Océano*» titulado «La muerte», en el que la ronda sanguinaria de los tiburones adopta los ritmos de la vida y del amor:

> Puras formas sombrías que resbalan
> bajo la piel del mar, como el amor,
> como el amor que invade la garganta,
> como la noche que brilla en las uvas,
> como el fulgor del vino en los puñales [32].

Entre lo que niega el ser y lo que lo produce es sutil la frontera, inexistente incluso. Esa forma a la que millares de peces pegan sus bocas carnívoras ¿es un ahogado o bien es el

---

[29] «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 657).

[30] «El mar» (*Una casa en la arena*, O. C., II, pág. 725).

[31] «El Gran Océano» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 655).

[32] «La muerte» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 669).

árbol de la vida en medio del océano?[33]. Y esas murenas que compara el poeta con el «telar que teje en la profundidad devoradora»[34] ¿qué tejen: la vida o la muerte? Esta confusión entre las dos dimensiones antagónicas de la existencia nos recuerda necesariamente el universo de *Residencia en la tierra*[35]. Sin embargo, es preciso guardarse de llegar a conclusiones apresuradas. El océano ya no es, como en la época de *Residencia*, un simple soporte para la meditación sobre el tiempo. Ya no es, como en «El sur del Océano», esa fosa común donde se acumulan los desechos de un mundo desintegrado. Si la vida presenta el rostro de la muerte, en tal o cual poema del «*Gran Océano*», no es por efecto de la angustia, sino más bien porque, desde ahora, el poeta reconoce en el Océano «el agua madre», la

33 Cf. «Los peces y el ahogado»:

hasta que desgreñado y dividido
como espiga sangrienta, es un escudo
de la marea, un traje que trituran
las amatistas, una herencia herida
bajo el mar, en el árbol numeroso.

(«*El Gran Océano*» III, O. C., I, pág. 659.)

34

y el tapiz del ahogado recubierto
por un bosque de lanzas y murenas
temblorosas y activas como el telar que teje
en la profundidad devoradora.

(«*El Gran Océano*» XIV: «La muerte», O. C., I, pág. 669.)

El mismo tema reaparece en el *Libro de las preguntas* LIII (Ed. cit., página 69).

Quién devoró frente a mis ojos
un tiburón lleno de pústulas?

Tenía la culpa el escualo
o los peces ensangrentados?

Es el orden o la batalla
este quebranto sucesivo?

35 Indiquemos, a título de ejemplo, que tanto en «Los peces y el ahogado» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*» III, O. C., I, pág. 658), como en «El reloj caído en el mar» (*Residencia en la Tierra* 2, O. C., I, página 249), los peces son a la vez «carnicería» y «aumento», símbolos de destrucción y de proliferación.

«madre materia» [36], el lugar donde coinciden la vida y la muerte en el origen: el lugar de las génesis.

UN TIEMPO FUERA DEL TIEMPO

Un poema del «*Gran Océano*», «Los nacimientos», ofrece una evocación de la génesis, de la cual ha llegado a decirse que era propia de un «Lucrecio sudamericano», o de un «Lucrecio moderno inspirado por el materialismo de hoy» [37].

> Cuando se transmutaron las estrellas
> en tierra y en metal, cuando apagaron
> la energía y volcada fue la copa
> de auroras y carbones, sumergida
> la hoguera en sus moradas,
> el mar cayó como una gota ardiendo
> de distancia en distancia, de hora en hora:
> su fuego azul se convirtió en esfera,
> el aire de sus ruedas fue campana,
> su interior esencial tembló en la espuma,
> y en la luz de la sal fue levantada
> la flor de su espaciosa autonomía [38].

La distancia que separará para siempre la actividad de la tierra de la del océano está inscrita en ese instante de la génesis. El océano cayó como una gota de fuego y ese fuego nunca se ha extinguido. «Arde» —como hemos podido leer en los últimos versos de «Antártica»— «sin consumirse». Habita todos los aspectos de la materia oceánica: «La totalidad abrasadora» [39] está poblada de «llamaradas» [40] o bien, a la inversa, es «un frío azul

[36] «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, pág. 656).

[37] Noël Salomon, *Un acontecimiento poético: «El Canto General»* (Ed. cit., pág. 98).

[38] «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 656).

[39] «El Gran Océano» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 654).

[40] «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 656).

que crepita» [41], la ola que desgrana un fuego frío [42]. Ese fuego que nunca se consume es el movimiento que se designa a sí mismo como su propio origen. El secreto que encierra en sus profundidades el océano es precisamente el de la realización de la génesis:

> Mientras tanto en tu edad sobrevivieron
> las aspas del transcurso sumergido [43].

No existe otro origen que no sea el movimiento. Eso es lo que el océano pretende recordar a la memoria de los hombres al decidir perpetuar la hora ardiente de la génesis. Esa vocación es la que incansablemente hace hervir entre sus orillas:

> la leche embravecida de la estrella [44].

La Estrella. Así es como la llama Neruda con frecuencia [45]: una estrella rebelde que, por continuar siendo «la translúcida gruta de la vida» [46], ha renunciado a someterse a lo sólido, a lo opaco, en una palabra: al tiempo. Es la paradoja del océano: es un tiempo fuera del tiempo, y es la causa de lo que denomina el poeta su «indiferencia».

LA INDIFERENCIA OCEÁNICA

En la vida de Pablo Neruda, el océano Pacífico es, entre otras cosas, sinónimo de regreso. Cuando lo redescubre, sea

---

41 «El mar» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, página 584).

42 «La ola» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, pág. 670).

43 «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 657).

44 *Ibíd.*, pág. 658.

45 Cf. «Los enigmas» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*»), «Los nacimientos» (*Ibíd.*), «El mar» (*Memorial de Isla Negra*), «La estrella» (*Jardín de invierno*).

46 «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, pág. 657).

desde el barco que lo trae de vuelta a su país [47] o desde su casa de Isla Negra, son reencuentros con Chile y consigo mismo lo que canta. Pero ese momento supone también para el poeta la oportunidad de valorar cuán grande es la precariedad de los lazos que, a lo largo de tantas horas de contemplación solitaria, se ha creado con el océano:

> He vuelto y todavía el mar
> me dirige extrañas espumas,
> no se acostumbra con mis ojos,
> la arena no me reconoce [48].

Durante la ausencia del poeta, el océano ha recobrado su espaciosa autonomía. ¿La había perdido alguna vez? A través del sentimiento de extrañeza que experimenta el poeta al encontrarse de nuevo ante el paisaje marino de Isla Negra, se puede apreciar la gran dificultad que caracteriza las relaciones del hombre con el océano. Otro poema de *Estravagario* desarrolla el mismo tema de una forma impersonal y más elaborada. «Las viejas del océano» trata de una situación trivial en apariencia. Sin duda el poeta, desde su ventana, presenció a menudo el espectáculo de esas viejas que iban a bañarse los pies en la orilla:

> A grave mar vienen las viejas
> con anudados pañolones,
> con frágiles pies quebradizos [49].

Han venido al océano como a una cita. ¿De dónde salen? Parecen surgir directamente de una foto que se amarillea con los años. Son como una emanación del tiempo, las embajadoras, respecto al océano inextinguible, de todos los crepúsculos apagados.

> Dónde irán y dónde estuvieron?
> Vienen de todos los rincones,
> vienen de nuestra propia vida.

[47] Cf. «Encuentro en el mar con las aguas de Chile» *(Navegaciones y regresos,* O. C., II, pág. 215).

[48] «Desconocidos en la orilla» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 146).

[49] «Las viejas del océano» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 115).

Ahora tienen el océano,
el frío y ardiente vacío,
la soledad llena de llamas.

Vienen de todos los pasados,
de casas que fueron fragantes,
de crepúsculos quemados [50].

Extraña cita: todo en el océano lo opone a las oscuras visitantes. Su soberbia —«obscena», dice, con una sonrisa, Neruda— desnudez hace que resulten ridículos esos «anudados pañolones», y su potencia de toro, que resulten lamentables esos «frágiles pies quebradizos». Miran el mar. ¿Lo ven?:

Se sientan solas en la orilla
sin cambiar de ojos ni de manos,
sin cambiar de nube o silencio [51].

¿A quién van dirigidos esos signos que, maquinalmente, dibujan en la arena? ¿Al océano? Nada más incierto. En cualquier caso [52] aquél «borra», igualmente distraído, «su caligrafía». Las criaturas del tiempo vinieron y se marcharon. No hay encuentro entre dos mundos ajenos, que viven el uno a la espera inexorable de las estaciones; el otro, indiferente a su sucesión; pues, como está dicho en *Una casa en la arena*, tras haber chocado contra la roca, las aguas del mar cierran sus ojos «no para morir, sino para seguir naciendo» [53]. Es la temporalidad humana la que crea la indiferencia oceánica. O, si se prefiere, esta última es acorde con la «desmesura» que caracteriza al océano:

Por qué volví a la indiferencia
del océano desmedido? [54]

---

50 *Ibíd.*
51 *Ibíd.*
52 *Ibíd.*
53 *Una casa en la arena* (O. C., II, pág. 751).
54 *Libro de las preguntas* LI (ed. cit., pág. 67).

se pregunta el poeta en el *Libro de las preguntas*. El segundo término explica al primero. El hombre se siente excluido del mundo oceánico porque pertenece al de la medida, porque lo aborda con un sistema de referencias que se ha creado a partir de su experiencia de hombre terrestre:

> Yo no soy sino la red vacía que adelanta
> ojos humanos, muertos en aquellas tinieblas,
> dedos acostumbrados al triángulo, medidas
> de un tímido hemisferio de naranja [55].

Si no logra conocerlo, es —parafraseando un verso de «Las viejas del océano»— por no haber sabido «cambiar de ojos ni de manos». La medida, los límites son invención humana. En el principio era el movimiento, es decir, lo ilimitado. Sólo reinaba entonces ese:

> ... perpetuo viento azul que derribaba
> los límites abruptos de los seres [56].

EL HOMBRE O LOS LÍMITES

El hombre substituyó —¿por temor? ¿por orgullo?— ese mundo sin límites por otro que elaboró desde su temporalidad individual:

> Este cerco, esta puerta hacia lo ilimitado, y por qué?
> Heredamos los cercos, los candados, los muros, las prisiones.
> Heredamos los límites, y por qué?
> Por qué no rechazamos a la hora de nacer cuanto nos concedían y cuanto no abarcábamos? Es que teníamos que estar de acuerdo antes de ser. Después de ser y saber se aprende a cercar y a cerrar. Nuestra mezquina contribución al mundo es un mundo más estrecho [57].

---

[55] «Los enigmas» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 681).

[56] «Los nacimientos» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 657).

[57] *Una casa en la arena* (O. C., II, pág. 750).

Entre las creaciones del hombre, la que mejor expresa esa exigencia de límites es la casa. Es como la define Bachelard: «un instrumento para enfrentarse al cosmos» [58]. Pero las barreras que ella le impone son irrisorias al final [59].

> Me rodea el mar, me invade el mar: somos salobres, mesa mía, pantalones míos, alma mía: nos convertimos en sal. No sabemos qué hacer en las calles, entre la gente apresurada, en las boticas, en el baile, perdimos las costumbres, las palabras en clave para comprar y vender...
>
> ... La sal de la espuma nos chisporroteó de tal manera, la sal del aire nos impregnó como si fuéramos una casa perdida, hasta que circuló sólo salmuera en las habitaciones [60].

El tiempo fantasmal de *Residencia en la tierra* [61] veía fracasar su poder a causa de la inmensidad oceánica. Ese poder pasa a otras manos desde ahora: es el fantasma del océano quien, por medio de su invisible y corrosiva presencia, desvanece las fronteras del espacio temporal. La casa se ha vuelto porosa, permeable. Se afirma su analogía con el barco, que supuso una segunda casa para el poeta [62] durante toda su vida.

---

58 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P. U. F., París, 1957.

59 En su interesante trabajo sobre *La búsqueda del espacio feliz, la imagen de la casa en la poesía de Neruda (Anales de la Universidad de Chile* —Estudios sobre Pablo Neruda—, año CXXIV, núms. 157-160, enero-diciembre 1971), Mario Rodríguez Fernández, por no relacionar su análisis con una problemática más amplia, esquematiza, en nuestra opinión, algunas de sus conclusiones. Si los *Cien sonetos de amor* permiten definir la casa como un espacio perfectamente cerrado y estanco, no sucede lo mismo, en contra de lo que afirma el crítico chileno, con la casa tal como aparece en *Una casa en la arena.*

Los textos que hemos citado lo atestiguan. En realidad, la casa encierra la contradicción central de la poesía de Neruda. Es creación de la industria humana. Pero, al mismo tiempo, se abre deliberadamente a lo ilimitado, a la vida cósmica. Ésta impregna incluso algunos elementos del mundo cultural de que se rodea el poeta, los mascarones de proa que colecciona, por ejemplo.

60 *Una casa en la arena* (O. C., II, pág. 750).

61 «El fantasma del buque de carga» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 201).

62 No ignoramos, por ejemplo, que una gran parte de la obra fue escrita en los barcos, que el poeta prefería al avión para viajar.

Neruda describe con frecuencia el viaje en barco como una experiencia de la precariedad de los límites. En medio del mar, el hombre se ve como revelado a sí mismo en el instante en que desaparecen las referencias que le permitían situarse respecto a las distancias [63]. La proximidad del infinito marino niega cuanto constituía diferencias entre los hombres. El mismo terror inconsciente y, por decirlo así, ontológico se adueña indistintamente de todos los pasajeros del barco:

> Como en el mercado se tiran al saco carbón y cebollas,
> alcohol, parafina, papas, zanahorias, chuletas, aceite, naranjas,
> el barco es el vago desorden en donde cayeron
> melifluas, robustas, hambrientos tahúres, popes, mercaderes:
> a veces deciden mirar el océano que se ha detenido
> como un queso azul que amenaza con ojos espesos
> y el terror de lo inmóvil penetra en la frente de los pasajeros:
> cada hombre desea gastar los zapatos, los pies y los huesos
> moverse en su horrible infinito hasta que ya no exista.
> Termina el peligro, la nave circula en el agua del círculo
> y lejos asoman las torres de plata de Montevideo [64].

En diversas ocasiones comprueba Neruda en su obra que el hombre está ligado a sus «mínimas normas» [65], esa necesidad instintiva que aquél tiene de sentirse protegido por seres y muros [66], esa obsesión por la «proximidad» [67] que lo caracteriza. Pero no la comparte. Su afición a los barcos, su elección de ir a vivir «a los límites» [68], como dice en un poema de *Plenos poderes*, en una casa abierta a los espacios marinos, dan muestra

---

[63] Cf. «Prólogo» (*Cantos ceremoniales*, «*La insepulta de Paita*», O. C., II, pág. 385).

> No vamos ni volvemos ni sabemos.
> Con los ojos cerrados existimos.

[64] «Los barcos» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 762).

[65] «Terremoto en Chile» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 768).

[66] «La noche marina» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, pág. 690).

[67] *Ibid.*

[68] «Nace» (*Plenos poderes*, O. C., II, pág. 449).

de una aceptación de lo ilimitado que se percibe como esencial en su vida. Su experiencia de poeta le ha enseñado a Neruda que entre el hombre y el océano indiferente sólo hay un tipo de relación posible: aniquilarse, disolverse: «El hombre», escribe en *Una casa en la arena*, «en el océano se disuelve como un ramo de sal. Y el agua no lo sabe» [69].

UNA ODA INSÓLITA

Sin embargo, encontramos aquí y allá en la obra de Neruda una especie de rebeldía contra esa evidencia. El poeta de las *Odas elementales*, por ejemplo, llega incluso a declarar que «el hombre minúsculo» de la costa es más grande que el océano: «no soy mar, soy hombre» [70], recuerda con insistencia: hombre, es decir un ser hecho para transformarse transformando la naturaleza, un ser hecho para someterla y no para anularse en ella. Ahora bien, si la tierra acepta «convertir al hombre en su castigo» [71] no ocurre lo mismo con el océano. El hombre no tiene poder sobre él. La «Oda al mar» se rebela, con humor, contra esa situación. Se declara intolerable la indiferencia del «camarada océano». El colmo es que su mismo movimiento se considera como una agitación estéril:

> Oh camarada océano,
> no pierdas tiempo y agua,
> no te sacudas tanto,
> ayúdanos... [72].

¡Toda esa energía invertida en un combate sin objeto, cuando hay por el mundo batallas que emprender contra la pobreza, contra el hambre! Si el océano no quiere conceder gustosamen-

---

69 *Una casa en la arena* (O. C., II, pág. 724).

70 «Oda al espacio marino» *(Nuevas odas elementales*, O. C., I, página 1257).

71 «Los nacimientos» *(Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 656).

72 «Oda al mar» *(Odas elementales*, O. C., I, pág. 1111).

te su ayuda, bueno, el hombre sabrá cómo obligarle. El final de la oda desarrolla la ficción de un océano domesticado:

plantaremos
en tu jardín profundo
plantas
de cemento y acero,
te amarraremos
pies y manos,
los hombres por tu piel
pasearán escupiendo,
sacándote racimos,
construyéndote arneses,
montándote y domándote,
dominándote el alma [73].

Por otra parte, la materia oceánica está asimilada por completo, para remate, a la materia terrestre:

te obligaremos, mar,
te obligaremos, tierra
a hacer milagros [74].

Ni lo dudemos: el poeta sabe cuán ridículas son esas amenazas, tratándose del «gran océano». Lo revela su carácter exagerado. Para valorar el alcance exacto de esta oda, hemos de situarla en el contexto de humanismo voluntarista propio de todo el ciclo de las «Odas elementales». La verdad es que, aparte de esta «Oda al mar», y, en menor medida, en la «Oda al espacio marino» [75], todo en la obra de Neruda proclama la inalienable autonomía del poder oceánico y, como consecuencia, la vocación esencialmente terrestre del hombre. Dos categorías de hombres se relacionan con el mar en un enfrentamiento. Una es la del pescador, al que en diversas ocasiones le rinde homenaje el poeta [76] y cuyo heroísmo es tanto más grande

[73] *Idem*, pág. 1113.
[74] *Idem*, pág. 1114.
[75] *Nuevas odas elementales* (O. C., I, pág. 1252).
[76] Cf. *Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», VIII: «Los oceánicos»,

cuanto que bordea cotidianamente y por obligación vital un universo del que está excluido por definición en tanto que hombre. La otra es la del Navegante, el Descubridor. Los esfuerzos sobrehumanos que despliega se pierden en la indiferencia oceánica:

> El viejo océano descubrió a carcajadas a sus descubridores. Sostuvo sobre su movimiento maoríes inconstantes, fijianos que se devoraban, samoas comedores de nenúfares, locos de Rapa Nui que construían estatuas, inocentes de Tahití, astutos de las islas, y luego vizcaínos, portugueses, extremeños con espadas, castellanos con cruces, ingleses con talegas, andaluces con guitarra, holandeses errantes. Y qué? [77].

LA MUERTE OCEÁNICA

Como ya podía comprobarse en «El corazón magallánico» [78], Neruda sólo prevé en *Una casa en la arena* un destino posible para el Descubridor oceánico: la aniquilación dentro de su propio descubrimiento. Fascinado por lo ilimitado, el descubridor es un «poseído» [79]. Una fuerza irresistible lo atrae hacia las profundidades, hacia la plenitud del silencio:

> El Mar del Sur! Adelante, descubridores! Balboas y Laperouses, Magallanes y Cookes, por aquí, caballeros, no tropezar en este arrecife, no enredarse en el sargazo, no jugar con la espuma! Ha-

---

X: «Los hijos de la costa» (O. C., I, págs. 664 y 667), *Odas elementales*: «Oda al mar» (O. C., I, pág. 1110) y *Nuevas odas elementales*: «Oda al espacio marino» (O. C., I, pág. 1252).

77 *Una casa en la arena* (O. C., II, págs. 724-725).

78 «El corazón magallánico» (*Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, pág. 373).

79
> Por tus ojos entró como un galope
> de azahares el olor oscuro
> de la robada majestad marina,
> cayó en tu sangre una aurora arrogante
> hasta poblarte el alma, poseído!
>
> («Homenaje a Balboa», *Canto General* III: «*Los conquistadores*», O. C., I, pág. 357.)

cia abajo! Hacia la plenitud del silencio! Conquistadores, por aquí!
Y ahora basta!
Hay que morir! [80].

En nada se asemeja esa muerte a la terrestre. No lleva consigo promesa alguna de resurrección. Por lo tanto es para el hombre lo menos aceptable que existir pueda: su disolución en lo indiferenciado. Los sueños del hombre en el mar, como los describe Neruda en el poema del «*Gran Océano*» titulado «El hombre en la nave», están amasados con esa tierra en la que él ve lo contrario del aniquilamiento. Para expresar esa ligazón al medio terrestre que caracteriza al hombre hasta su muerte, Neruda halla una hermosa imagen: la del cántaro roto. El hombre, dice,

> ... Es orgullo de arcilla que morirá en el cántaro,
> quebrándose, apartando las gotas que cantaron,
> amarrando a la tierra su indecisa costura [81].

Aunque la conciencia humana tenga alguna dificultad en imaginar su fin en la tierra, consigue introducirlo en una dialéctica de las estaciones que le es familiar. Además, la tumba, pese a todo su horror, reinstaura en el seno mismo de la muerte ese mundo limitado en torno al que el hombre había organizado su vida. Al reproducir la casa, pretende ahorrarle al hombre el naufragio en lo desmesurado, que caracteriza a la muerte oceánica. Lo horrible de esta última es que acaba con la ilusión de una existencia que pudiera pertenecerse a sí misma, al restituir al hombre a lo que es su origen y, sin embargo, lo niega:

> No busques en el mar esta muerte, no esperes
> territorio, no guardes el puñado de polvo
> para integrarlo intacto y entregarlo a la tierra.

---

[80] *Una casa en la arena* (O. C., II, pág. 724).

[81] «El hombre en la nave» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, pág. 679).

> Entrégalo a estos labios infinitos que cantan,
> dónalo a este coro de movimiento y mundo,
> destrúyete en la eterna maternidad del agua [82].

Esa oposición que Neruda cree descubrir entre la muerte terrestre y su hermana oceánica confirma la especificidad de las relaciones, entre el hombre y el océano.

Mientras que, en tierra, el hombre se integra de forma activa en los procesos dialécticos, se diría que, en el mar, no puede sino aniquilarse. El océano parece oponer una total indiferencia a la epopeya de las transformaciones terrestres. Se presenta ante el poeta como decididamente situado más allá de los conflictos humanos constitutivos de la historia. Es:

> El mar desnudo,
> sin bien, sin ojos, sin pecado,
> sin juez, sin mal, sin fin,
> el mar [83].

Sin embargo, ese océano indiferente en el que parecen negarse no sólo la existencia de los hombres, sino también su historia, es el mismo que hemos visto que el poeta considera como ejemplo. El océano plantea una contradicción irresoluble en apariencia: la materia se manifiesta en él como lugar donde el hombre se aniquila y al mismo tiempo, descifra, el indispensable mensaje dialéctico, lugar donde su historia se niega y, a la vez, descubre sus leyes profundas. Esta contradicción es el núcleo del materialismo de Pablo Neruda. No se la puede circunscribir al tema del océano. Pero el océano, y ello es lo que lo convierte en uno de los polos del pensamiento nerudiano, la radicaliza. ¿La inmoviliza, en consecuencia, en un irreductible antagonismo? Para responder a esta pregunta es conveniente analizar con mayor detalle lo que nos surgió como única relación posible del hombre con la materia oceánica, que designa-

---

[82] *Idem*, págs. 679-680.

[83] «La nave» (*La espada encendida* XLVII, Losada, Buenos Aires, 1970, pág. 83).

mos con el término tal vez imprudente de «aniquilamiento». Nos brinda la ocasión un personaje un tanto insólito: «El buzo».

LA ENSEÑANZA DEL PESCADOR DE ERIZOS

Entre buzo y nadador, su silueta es familiar para los habitantes del litoral chileno. Se trata del pescador de erizos. Neruda lo introduce en un cierto número de poemas, unas veces de modo puramente anecdótico [84], pero otras también de modo

[84] Cf. *La Barcarola* (O.C., II, 788-789):

> ..... Sabed compañeros,
> que los pescadores de erizos salieron y veo su mínima nave
> tocar el peñón de Isla Negra, alejarse bailando en la espuma
> mientras sube y desciende en la ola un aciago debate:
> la proa se cae de bruces y cede el vacío
> hasta que otra vez se establece en la espuma su nenúfar negro.
> Bajó enmascarado al silencio el que era Rodríguez
> y ahora con ropa de escualo se llama sigilo y ondula
> buscando pegado a la piedra el callado organismo
> que late entreabierto pegado a su madre infinita
> hasta que el cuchillo separe la vida y la piedra
> y el hombre regresa llevando en un saco el molusco sangriento.

Se observará que, pese a su carácter deliberadamente descriptivo, ese texto de *La Barcarola* contiene todos los elementos simbólicos que desarrolla la «Oda al buzo» que analizamos más adelante. Otro texto de *Las uvas y el viento* ofrece la misma particularidad. Se trata del poema escrito por Neruda a la muerte de Stalin, al final del cual un pescador de erizos de aspecto muy anecdótico se encuentra dotado de un poder de adivinación que, de algún modo, se relaciona, según sugiere el poeta, con su actividad profesional:

> Más tarde el pescador de erizos, el viejo buzo
> y poeta,
> Gonzalito, se acercó a acompañarme bajo la bandera.
> «Era más sabio que todos los hombres juntos», me dijo
> mirando el mar con sus viejos ojos, con los viejos
> ojos del pueblo.
> Y luego por largo rato no nos dijimos nada.
> Una ola
> estremeció las piedras de la orilla.
> «Pero Malenkov ahora continuará su obra», prosiguió

simbólico, como en la «Oda al espacio marino» [85] y, sobre todo, en la «Oda al buzo» [86]. En un primer análisis, podemos situar al pescador de erizos en relación con otros dos personajes del mundo oceánico de los que más arriba hemos tratado. El primero, que era el pescador, llevaba consigo y transponía en el universo oceánico una noción que es profundamente ajena a éste: la del trabajo; el segundo, el Descubridor, era un intruso al que el océano disolvía «como un ramo de sal». El pescador de erizos participa del uno y del otro en el sentido de que ha convertido el aniquilamiento oceánico en un trabajo, en una profesión. Sin embargo, los primeros versos de la «Oda al buzo» parodian una génesis:

> Salió el hombre de goma
> de los mares [87].

El hombre que acaba de surgir del medio oceánico está como impregnado de él. Alga, pez, o incluso moderno Neptuno, es una criatura marina:

> Sentado
> parecía
> rey
> redondo
> del agua,
> pulpo
> secreto
> y gordo,
> talle

---

levantándose el pobre pescador de chaqueta raída.
Yo lo miré sorprendido pensando: Cómo, cómo lo sabe?
De dónde, en esta costa solitaria?
Y comprendí que el mar se lo había enseñado.

(Las uvas y el viento VI: «*Es ancho el nuevo mundo*», V: «En su muerte», O. C., I, pág. 813.)

[85] «Oda al espacio marino» *(Nuevas odas elementales,* O. C., I, página 1255).

[86] «Oda al buzo» *(Tercer libro de las odas,* O. C., I, pág. 403).

[87] *Ibid.*

tronchado
de invisible alga [88].

Esa primera impresión no se disipa cuando llega a la orilla sino que se confirma. Sus inmensas aletas le dan a la criatura marina unos andares torpes, vacilantes como los primeros pasos de un recién nacido:

Allí estaba naciendo.
Se desprendió
del mar
como del útero,
inocente,
y era sombrío, débil
y salvaje
como
un
recién
nacido [89].

De hecho, es doblemente recién nacido, «inconcluso» [90], puesto que lo es con respecto a uno y otro elemento. Es ese ser híbrido, mitad mar y mitad tierra [91], cuya vocación es nacer y morir sucesiva, cotidianamente en la orilla y en el océano. El comienzo de la oda describía su nacimiento al universo terrestre, nacimiento difícil, casi doloroso en la medida en que, a través de él, se expresaba su muerte en el elemento marino. Helo desde ahora en la situación inversa: aniquilándose como criatura terrestre para nacer al océano:

Cada día
bajando
de la proa
a las crueles
corrientes,

[88] *Ibíd.*
[89] *Idem*, pág. 1404.
[90] *Ibíd.*
[91] *Ibíd.*

al frío
del Pacífico
chileno,
el buzo
tenía
que nacer,
hacerse
monstruo,
sombra,
avanzar
con cautela,
aprender
a moverse
con lentitud
de luna
submarina,
tener
apenas
pensamientos
de agua [92].

Tengamos presente desde ahora esa primera definición que ofrece Neruda de la aniquilación oceánica: una muerte que es un nacimiento. Y esa otra que la completa: volverse océano, «tener apenas pensamientos de agua», es una praxis o, más exactamente, es uno de los componentes de una praxis que convierte a su protagonista en un ser

tambaleante
entre la oscuridad
de dos abismos [93]

para el que «todo era comienzo» [94]. A partir de esa praxis contradictoria, las relaciones entre el poeta y la materia oceánica se convierten en una de las modalidades del conocimiento poético. Por consiguiente, el trabajo del pescador de erizos encierra

92 *Idem*, pág. 1404.
93 *Idem*, pág. 1406.
94 *Idem*, pág. 1405.

una enseñanza cuya gran importancia subrayan los últimos versos de la oda:

Como todas las cosas
que aprendí
en mi existencia,
viéndolas, conociendo,
aprendí que ser buzo
es un oficio
difícil? No!
Infinito! [95].

EL POETA ANFIBIO

Es evidente que la «Oda al buzo», como tantas odas elementales, contiene un arte poética, así como lo es que ese arte poética nos previene contra cualquier tentación de oponer mecánicamente la contemplación oceánica y la actividad terrestre [96]. El poeta no se podría limitar a relacionarse con medusas y sirenas, no mucho más que el pescador de erizos [97]. En la «Oda al buzo», ha adoptado subrepticiamente el poeta la identidad de

---

[95] *Idem*, pág. 1406.

[96] ... Y en especial su aspecto fundamental que es el trabajo. Un detalle de la «Oda al buzo» es significativo a ese respecto: el nadador recoge los «tesoros de la profunda soledad»:

como si recogiera
coliflores.

[97] Cf. «Oda al espacio marino» (Ed. cit., pág. 1255):

El buzo
emerge
de la mitología
en su escafandra, pudo
bailar con las medusas,
quedarse
en el profundo hotel
de las sirenas,
pero ha vuelto: un pequeño
pescador de la orilla
sale de sus zapatos.

ese «militante de la profundidad» [98] que, como él, es el pescador de erizos. Considerando innecesario disfrazarse, aparece en escena con los rasgos del poeta anfibio en un poema reciente que pertenece al libro póstumo *El corazón amarillo*, y que es interesante leer a continuación de la «Oda al buzo» escrita quince años antes. Ese texto, que no lleva un título concreto y que está titulado con desenvoltura como «Otro más», empieza con una situación que era precisamente la inicial de la «Oda al buzo». Frente a las costas de Isla Negra, presenciamos cómo surge el poeta submarino tras una prolongada estancia en el reino de la humedad:

> Yo volví del fondo del mar
> odiando las cosas mojadas:
> me sacudí como los perros
> de las olas que me querían
> y de repente me sentí
> contento con mi desembarco
> y únicamente terrestre [99].

La contradicción entre el elemento oceánico y el mundo terrestre —que, en la «Oda al buzo», hacía que el pescador de erizos resultase tan torpe en la orilla— está subrayada con humor por la necesidad en que se ve el protagonista de desembarazarse de las olas que parecen querer adueñarse de él, sacudiéndose como los perros. Sin embargo, más que sobre la dificultad del paso de un elemento a otro, Neruda ha preferido insistir sobre la vocación terrestre. El motivo es muy fácil de comprender: esa vocación y la relación con la historia que implica, resulta que han sido discutidas por toda una tradición idealista en poesía. Por eso el poeta soporta con cierta irritación el asalto de los periodistas que vienen a interrogarle, al desembarcar en Isla Negra, acerca de las maravillas de las profundidades oceánicas. Para ellos, la poesía no es sino eso:

---

[98] *Ibíd.*

[99] «Otro más» (*El corazón amarillo*, Losada, Buenos Aires, 1974, página 17).

inmersión en lo desconocido, aniquilamiento en la contemplación. ¡Como si estuviera muerto!, protesta Neruda:

> Como si yo me hubiera muerto,
> como si yo fuera un vulgar
> cadáver especializado,
> sin tomar en cuenta mi ser
> que me exigía caminar
> antes de que yo regresara
> a mis costumbres espantosas [100].

Pues él no reniega de esa mitad oceánica suya. Lo que no acepta es ser mutilado de la otra. De ahí la divertida desmitificación de la contemplación oceánica:

> Yo me aburría con los peces
> sin incidencias ni batallas,
> y ellos pensaron que tal vez
> yo era un monótono cetáceo [101].

Tras el humor se oculta una reivindicación esencial: la de la naturaleza contradictoria del quehacer poético. Es una antigua [102]

---

[100] *Idem*, pág. 18.

[101] *Ibíd.*

[102] En sus declaraciones siempre se ha definido el poeta en y a partir de esa contradicción, reivindicando siempre uno y otro de sus aspectos, pero sin separarlos nunca. A ese respecto podemos comparar dos textos que, con algunos años de intervalo, se hacen eco de manera significativa. El primero está tomado de un discurso pronunciado en Montevideo el 24 de marzo de 1939: «Yo soy un poeta, el más ensimismado en la contemplación de la tierra; yo he querido romper con mi pequeña y desordenada poesía el cerco de misterio que rodea al cristal, a la madera y a la piedra, yo especialicé mi corazón para escuchar todos los sonidos que el universo desataba en la oceánica noche, en las silenciosas extensiones de la tierra o del aire, pero no puedo, no puedo, un tambor ronco me llama, un latido de dolores humanos...» (citado por E. Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil*, ed. cit., pág. 101).

El otro texto cuya estructura es la misma, pero inversa, pertenece a *Viaje por las costas del mundo*, conferencia publicada en 1947 (Ed. de la Sociedad de Escritores de Chile. Impreso por Editorial Universitaria), pero pronunciada sin duda algunos años antes: «Así, pues, yo soy un

reivindicación del autor del *Canto General*. Si se vuelve más premiosa en cada libro, a partir de *Estravagario*, es porque condiciona en Neruda el funcionamiento mismo del conocimiento poético. Por lo tanto, es preciso partir de ella para comprender cuál es la función del océano en el sistema poético nerudiano y qué clase de relaciones tiene aquél con la historia.

Sucede con el poeta como con el mascarón de proa que un poema de *La Barcarola* canta: es preciso que acceda, por un instante, a no actuar más, a no cantar, no soñar y a ser llevado, cantado, soñado por la ola [103]. Es preciso que por un instante acceda a no ser nada más que «una forma en la luz una vértebra de la alegoría» [104]. Ese instante es un instante oceánico: el instante en el que la historia humana, vivida por el individuo en una difícil y a veces dolorosa experiencia cotidiana, opta por aniquilarse en el infinito del mar para hallar la confirmación de su propia objetividad. Pues el océano es eso ante todo: la ficción de una dialéctica que podríamos comprender por entero. Pero el sujeto histórico nerudiano experimenta constantemente la necesidad de esa ficción, que en cierto modo lo excluye, en la medida en que esa aparente exclusión sólo es signo de una profunda implicación. «¿Por qué», se preguntaba el poeta, «he vuelto a la indiferencia del océano inconmensurable?» [105]. La pregunta contenía ya la respuesta: a causa, precisamente, de esa indiferencia. Esta última le fascina a Neruda porque no es más que la manera como, en tanto que sujeto, experimenta

---

poeta natural de la guerra y de las ciudades, de las máquinas y de las habitaciones, del amor, del vino, de la muerte y de la libertad. Pero soy también un poeta natural de aquellos bosques sombríos, que recuerdo ahora con empapada fuerza. Yo he comenzado a escribir por un impulso vegetal y mi primer contacto con lo grandioso de la existencia han sido mis sueños con el musgo, mis largos desvelos sobre el humus» (*Viajes*, O.C., II, pág. 35).

103 No muevo los ojos no canto no tengo palabras no sueño
me mueven me cantan me sueñan me sume la ola.
(*La Barcarola:* «La máscara marina», O.C., II, pág. 848).

104 *Idem*, pág. 849.

105 *Libro de preguntas* (Ed. cit., pág. 31).

la irreductible objetividad del mundo material. Comprendemos mejor desde ahora el sentido de la contemplación oceánica: no se trata tanto del océano que niega al sujeto y hace que resulte inútil su historia, como del propio sujeto que, a través del océano, experimenta la superación de sus propios límites e intenta darle, a través de él, un sentido humano a esas palabras de las que es sinónimo: infinito, eternidad. Perderse en el océano es encontrarse de nuevo, por encima de las dudas del cotidiano combate, con la historia y con el fundamento mismo de sus certezas. En las últimas páginas de *Fin de mundo*, tras haber hecho un balance de ese siglo suyo, amargo y lleno de esperanza a la vez, se dirige al océano para rendirle homenaje. Hace entonces esta extraña observación:

> Sólo el océano existió [106].

Es decir: para Neruda ¿no existe la historia o bien no existe ya? A quienes se apresurasen, ingenuamente o no, a creerlo, se lo desmiente la página que sigue:

> Uno más, entre los mortales,
> profetizó sin vacilar
> que a pesar de este fin de mundo
> sobrevive el hombre infinito [107].

Esas dos proposiciones contradictorias en apariencia exigen ser leídas con el movimiento que les da sentido y que hemos procurado describir en este capítulo. En el mismo momento en que parece negar la historia humana, la contemplación del océano proclama su continuidad. Al afirmar frente a ese siglo de muerte la permanencia del océano, Neruda no hace más que reafirmar, frente a la época y sus incertidumbres, la permanencia infinita de la historia. El océano no se opone a la historia en la poesía de Neruda sino para conocerla mejor y encarnar su objetividad. No existe con existencia absoluta sino para obligar a quien lo contempla a imaginarse más allá de sí mismo y

[106] *Fin de mundo:* «El mar» (Ed. cit., pág. 180).
[107] *Idem*, pág. 182.

a descubrir precisamente en el fin de un mundo los gérmenes de una «esperanza irreductible» [108]. Sólo despliega su perspectiva totalizadora en el horizonte de la crónica nerudiana para substraerla de las contradicciones del testimonio, indicando la ineluctable necesidad de su superación. Su función será la misma en esa otra meditación dialéctica que constituye *La espada encendida:* hacia él huirán arrojados del paraíso de su soledad terrestre y divinizados por la maldición que los castiga, Rhodo y Rosía, y mecidos por su profunda respiración reinventarán y comenzarán de nuevo la historia. «Su deber», escribe el poeta, «ya no era morir, sino multiplicarse sobre el mar» [109].

---

108 *Ibid.*

109 «El pasado» (*La espada encendida* LXXXIV, ed. cit., pág. 145).

SEXTA PARTE

EL AMOR

Analizar la concepción nerudiana del amor exige evitar un escollo doble. La perspectiva psicológica y la perspectiva biográfica efectivamente resultan ser deformadoras por igual: la primera, porque sitúa el sentimiento amoroso en el plano de las verdades reveladas, en una eternidad que es una pura creación del sujeto y que anula la diversidad de las experiencias; la segunda, porque cede a la tentación inversa, desintegrando la unidad de la experiencia erótica en lo anecdótico y coyuntural: pierde el Amor su mayúscula, se discute su número y nombres.

Veremos cómo el amor, de la forma en que, progresivamente, se va definiendo en la poesía de Pablo Neruda, se resiste a dejarse limitar por uno u otro de esos procedimientos de análisis. Veremos que rechaza, por la evidencia misma de su propia historia, su sublimación en el plano del sentimiento, pero, al mismo tiempo, lo veremos ocupar constantemente en la obra un lugar privilegiado que le permite reflejar en cada etapa de su evolución, el conjunto del pensamiento poético nerudiano.

Por lo tanto no nos ha de extrañar encontrar en Neruda una concepción del amor que evoluciona en estrecha relación con la experiencia esencial de su poesía que es la experiencia temporal. No nos ha de extrañar, tampoco, ver que esa concepción va ya unida a las vicisitudes de la trayectoria ideológica y que presenta dos grandes vertientes: una anterior y otra posterior a las *Residencias*. En cada una de esas vertientes se impone un nombre de mujer que realiza la síntesis de la experiencia amorosa: Josie Bliss en la primera, Matilde Urrutia en la segunda [1].

---

1 Hernán Loyola indica *(El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos,* en *Anales de la Universidad de Chile,* enero-diciembre de 1971: *Estudios*

sobre Pablo Neruda) que Josie Bliss y Matilde Urrutia son las dos únicas mujeres que, antes de la autobiografía del *Memorial*, tienen en la obra poética de Neruda un rostro, un nombre y una personalidad propias. El crítico chileno está acertado al subrayar que sólo... «Al parecer, cuando una experiencia erótica cumplió de un modo profundamente decisivo ciertas funciones de conexión que Neruda siempre ha buscado establecer entre el mundo y su poesía a través de la mujer, o bien cuando esa experiencia se integró en hondura —por oposición o por armonía— a búsquedas esenciales, sólo entonces mereció ser proyectada por Neruda a sus versos con identidad y fisonomía propias» (Op. cit., página 243).

Capítulo I

EL AMOR Y EL TIEMPO

INSATISFACCIÓN DEL DESEO Y EXPERIENCIA TEMPORAL

Lo que permite resumir en una sola palabra la diversidad —y las *Memorias* dan fe de que fue considerable— de los episodios de la vida amorosa de Neruda anterior a su llegada a Madrid en 1934, es que todos ellos producen el mismo tipo de relación entre la experiencia erótica y la experiencia temporal. En los amores tumultuosos del poeta, con Josie Bliss, durante su estancia en Oriente, desembocan las experiencias eróticas precedentes, de la misma manera que los poemas de *Residencia* escritos en la misma época radicalizan una experiencia de la temporalidad cuya evolución puede observarse a partir de *Crepusculario*.

Entre Terusa y Rosaura, por no citar entre las inspiradoras de la poesía adolescente[2] más que aquéllas cuyos nombres re-

[2] A la pregunta acerca de la identidad de quién fue la musa de los *Veinte poemas de amor*, Neruda responde con esta reveladora imprecisión: «Siempre me han preguntado cuál es la mujer de los *Veinte poemas*, pregunta difícil de contestar. Las dos o tres que se entrelazan en esta melancólica y ardiente poesía corresponden, digamos, a Marisol y a Marisombra. Marisol es el idilio de la provincia encantada con inmensas estrellas nocturnas y ojos oscuros como el cielo mojado de Temuco. Ella figura con su alegría y su vivaz belleza en casi todas las páginas,

cuerda el *Memorial*, y Josie Bliss, la «furiosa», hay algo en común: la pasión que inspiran es, en esencia, inestable:

> Amor, tal vez amor indeciso, inseguro:
> sólo un golpe de madreselvas en la boca,
> sólo unas trenzas cuyo movimiento subía
> hacia mi soledad como una hoguera negra,
> y lo demás: el río nocturno, las señales
> del cielo, la fugaz primavera mojada,
> la enloquecida frente solitaria, el deseo
> levantando sus crueles tulipas en la noche [3].

Su paisaje predilecto es el crepúsculo. Recordamos a la mujer de los *Veinte poemas* «pura heredera del día destruido» a la que la luz del ocaso envolvía con su «llama mortal» [4].

Al evocar en una página del *Memorial* a una de las pasajeras que jalonaron su existencia en la época de la bohemia de Santiago, jugará Neruda con la sonoridad de un nombre para expresar esa fragilidad de los amores crepusculares:

> Rosaura de la rosa, de la hora
> diurna, erguida
> en la hora resbalante
> del crepúsculo pobre, en la ciudad [5].

Con gran frecuencia hay un río —en este caso el Mapocho— cerca, «invitando al olvido como el tiempo» [6].

Ese amor cuya llama se confunde con la de los crepúsculos es, en primer lugar, si no exclusivamente, carnal: es el «fuego

---

rodeada por las aguas del puerto y por la media luna sobre las montañas. Marisombra es la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreselva del errante amor estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe» *(Confieso que he vivido. Memorias*, ed. cit., pág. 71).

[3] «El hondero» (1919) *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 694).

[4] *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (O. C., I, pág. 88).

[5] «Amores: Rosaura (I)» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 535).

[6] *Idem*, pág. 539.

físico»[7] que consume los corazones y los cuerpos sin satisfacerlos. Esa insatisfacción de que se nutre se interioriza en la época de «*El hondero entusiasta*» (1919) hasta convertirse en productora de infinito. El fracaso de la tentativa invertirá el fenómeno y el deseo amoroso revelará el verdadero secreto de su insatisfacción. En un texto de la parte autobiográfica del *Canto General* resume Neruda su experiencia erótica de aquellos años en términos que permiten adivinar su verdadera dimensión, que es temporal:

> Mordí mujer, me hundí desvaneciéndome
> desde mi fuerza, atesoré racimos,
> y salí a caminar de beso en beso,
> atado a las caricias, amarrado
> a esta gruta de fría cabellera,
> a estas piernas por labios recorridas:
> hambriento entre los labios de la tierra,
> devorando con labios devorados[8].

El último verso no conforme con recoger, ampliándolo, el deseo exacerbado de posesión («Mordí mujer...»), evidencia además la vanidad de una cierta búsqueda erótica. Al pasar del gerundio («devorando» al participio pasado con valor de adjetivo («devorados»), es como si el verbo «devorar» se volviese contra su sujeto. El hambre insaciable del deseo era tan sólo una consecuencia de la acción devoradora del tiempo. El antepenúltimo verso («hambriento entre los labios de la tierra») había designado además el lugar donde se asienta el deseo: fuera del hombre, entre las fuerzas objetivas a las que está sometido. La boca de la amante no le pertenece: sus labios son los devoradores / devorados —que ha hecho devoradores eso mismo que los devora— del / por el tiempo.

---

7 «La estudiante» (1923) (*Canto General* XV: «*Yo soy*», O.C., I, páginas 697-698).

8 *Ibíd.*

DE LA OBJETIVACIÓN DEL TIEMPO A LA DEL DESEO

Incapaz de eternizar el tiempo, el amor-deseo de los años de las *Residencias* es náufrago en lo discontinuo, en lo fragmentario. Incluso cuando llega a encarnarse en una mujer, en este caso Josie Bliss, es, a causa de su carácter puramente repetitivo, un amor anónimo, de circunstancias intercambiables, lo más opuesto a un destino: producto de la casualidad. Su escenario ofrece un contraste sorprendente con la casa que, más tarde, albergará los amores del poeta con Matilde. Tanto el poema «Las furias y las penas», escrito en 1934, como los recuerdos del *Memorial*, hablan de habitaciones de hotel, siempre distintas y siempre iguales, con su papel pintado, la cama deshecha y el espejo donde se refleja un crepúsculo. El amor ha renunciado a derrotar al tiempo. Se ha convertido en un instrumento:

> Recuerdo sólo un día
> que tal vez nunca me fue destinado,
> era un día incesante,
> sin orígenes. Jueves.
> Yo era un hombre transportado al acaso
> con una mujer hallada vagamente,
> nos desnudamos
> como para morir o nadar o envejecer
> y nos metimos uno dentro del otro,
> ella rodeándome como un agujero,
> yo quebrantándola como quien
> golpea una campana,
> pues ella era el sonido que me hería
> y la cúpula dura decidida a temblar [9].

El acto erótico se ha vuelto un acto impersonal cuyos protagonistas ya no son sus verdaderos sujetos. Un texto como «Caballero solo», que pertenece a la primera *Residencia*, es real-

[9] «Las furias y las penas» (*Tercera Residencia* II (1935-1945), O. C., I, página 268).

mente revelador de ese estado de cosas. El poeta se entrega primordialmente a un inventario delirante y caótico de sus propios fantasmas sexuales. De hecho, presenciamos la proyección, en situaciones anónimas y parciales, de una experiencia erótica que se ha vuelto exterior al sujeto:

> Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
> y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
> y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
> y los roncos gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
> como un collar de palpitantes ostras sexuales
> rodean mi residencia solitaria,
> como enemigos establecidos contra mi alma,
> como conspiradores en traje de dormitorio
> que cambiaran largos besos espesos por consigna [10].

Más que a los mismos fantasmas, es necesario prestar atención al modo en que se representan con una especie de crecimiento proliferante y amenazador a la vez. La imagen final es significativa a ese respecto:

> Seguramente, eternamente me rodea
> este gran bosque respiratorio y enredado
> con grandes flores como bocas y dentaduras
> y negras raíces en forma de uñas y zapatos [11].

Nada hay, en esos últimos cuatro versos, de onírico ni de gratuito, sino la representación, por medio de una imagen vegetal aparecida ya en poemas como «Tiranía», de un proceso del que ya sabemos que es el centro del universo residencial. El deseo que actúa en «Caballero solo» se hace objetivo, del mismo modo que el tiempo en el ya citado «Tiranía», en «Trabajo frío», e incluso en «Unidad», que presenta alguna semejanza con el poema de que nos ocupamos. El poeta de «Unidad» se encontraba en la misma situación de asediado:

---

10 «Caballero solo» (*Residencia en la tierra* 1 (1925-1931), O. C., I, página 198).

11 *Idem*, pág. 199.

Un extremo imperio de confusas unidades
se reúne rodeándome [12].

El poeta de «Caballero solo» y el de «Unidad» tienen la misma intuición de una objetividad y de una unidad profunda que podrían conferirle a lo real el tiempo o el sexo. El deseo insatisfecho y la angustia temporal segregan la misma materia y, a la vez, revelan su vínculo. La experiencia erótica no es, en las *Residencias*, más que una modalidad de la experiencia temporal. Cuando se conoce el papel que en ese libro tiene el fenómeno de objetivación temporal en la génesis del materialismo, se puede imaginar cuán decisiva podrá ser semejante coincidencia respecto a la configuración definitiva del eros nerudiano, algunos años más tarde.

Ningún otro texto de esa época nos permite valorarlo mejor que el largo poema publicado en la *Tercera Residencia* y escrito en 1934, cuyo título es «*Las furias y las penas*».

«LAS FURIAS Y LAS PENAS»

En último caso importa poco saber quién fue la que inspiró «*Las furias y las penas*», compuesto sin duda poco tiempo después de la llegada del poeta a Madrid en 1934. Lo cierto es que nunca podría ser la que en 1929 se convirtió en esposa legítima del poeta, María Antonieta Haagenar Volgelzanz, de quien había de separarse en 1936, y a quien, en el conjunto de su obra, no dedica en total más que ese verso de *Estravagario:*

Para qué me casé en Batavia? [13].

Se ha dicho que era Josie Bliss, de quien se había separado —¡y con qué dificultades!— en 1929. El título del poema acaso lo haga suponer: ya sabemos que Neruda llamaba a Josie Bliss «La furiosa». Como quiera que sea, la precisión biográfica no

[12] «Unidad» *(Residencia en la tierra* 1 (1925-1931), O. C., I, pág. 177).
[13] «Itinerarios» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 130).

es esencial. Más que una mujer es un mito lo que escenifica el gran poema de la *Tercera Residencia*. La onmipresencia del deseo y la angustia que causa su insatisfacción, que se encarnaban en una multitud de protagonistas en «Caballero solo», adopta la forma de criatura onmipresente que fascina a los corazones y «adivina los cuerpos»:

> En dónde te desvistes?
> En un ferrocarril, junto a un peruano rojo
> o con un segador, entre terrones, a la violenta
> luz del trigo?
> o corres con ciertos abogados de mirada terrible
> largamente desnuda, a la orilla del agua de la noche [14].

Es curioso que, en ese poema de amor, la palabra «odio» aparezca con frecuencia. Como sucedía en «Caballero solo» algo fundamentalmente hostil se expresa a través de la objetivación del deseo, convirtiendo a la mujer no sólo en «La furiosa» sino también en «La enemiga». Un análisis detallado pondría de manifiesto la convergencia de toda una serie de imágenes eróticas hacia una temática de la destrucción, pero, ante todo, mostraría cómo a todo lo largo del poema se superponen esas imágenes de aniquilamiento a otras, no menos inquietantes, pero de signo contrario:

> Tú mi enemiga de tanto sueño roto de la misma manera
> que erizadas plantas de vidrio, lo mismo que campanas
> deshechas de manera amenazante, tanto como disparos
> de hiedra negra en medio del perfume [15].

La ósmosis entre los símbolos del crecimiento vegetal (plantas, hiedra) o de la plenitud vital (campanas) y el vocabulario nerudiano de la desintegración (roto, vidrio, deshechas, amenazante, disparos) es completa. En otras partes del poema, es al

---

[14] «*Las furias y las penas*» (*Tercera Residencia* II (1935-1945), O. C., I, página 267).

[15] *Idem*, pág. 264.

decorado al que se le hace expresar el postulado contradictorio que es vehículo del deseo:

> Adivinas los cuerpos,
> en las agrias iglesias a medio destruir, en las cabinas que
> el mar lleva en las manos,
> acechas con tus labios sin embargo floridos,
> rompes a cuchilladas la madera y la plata,
> crecen tus grandes venas que asustan:
> no hay cáscara, no hay distancia ni hierro,
> tocan manos tus manos,
> y caes haciendo crepitar las flores negras [16].

La característica del deseo —su paradoja— es no poder vivir su objeto sino como carencia. Cuanto más se exacerba en él la voluntad de un cumplimiento, más se ahonda el vacío: un vacío que es el lado negativo de su plenitud. Ese esquema es el que, en *«Las furias y las penas»*, le permite al deseo calcar su funcionamiento del de la contradicción temporal:

> Yo persigo como en un túnel roto, en otro extremo
> carne y besos que debo olvidar injustamente,
> y en las aguas de espaldas cuando ya los espejos
> avivan el abismo, cuando la fatiga, los sórdidos relojes
> golpean a la puerta de los hoteles suburbanos, y cae
> la flor de papel pintado, y de terciopelo cagado por las ratas
> y la cama
> cien veces ocupada por miserables parejas, cuando
> todo me dice que un día ha terminado, tú y yo
> hemos estado juntos derribando cuerpos,
> construyendo una casa que no dura ni muere [17].

Definición del amor-deseo, ese último verso parece ser eco de la definición del tiempo residencial contenida en el verso tan frecuentemente citado de «No hay olvido (sonata)»:

> El río que durando se destruye [18].

---

[16] *Idem*, pág. 265.

[17] *Idem*, págs. 267-268.

[18] «No hay olvido (sonata)» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, página 251).

La unión en «Las furias y las penas» de las experiencias erótica y temporal es tal, que resulta imposible distinguirlas una de otra. La temporalidad que, después de *Crepusculario*, constituía el paisaje de fondo de los retratos femeninos, invade el cuadro. En los últimos versos del poema de 1934, la protagonista encarna el tiempo de manera casi alegórica:

> Así es la vida,
> corre tú entre las hojas, un otoño
> negro ha llegado,
> corre vestida con una falda de hojas y un cinturón de metal
> amarillo,
> mientras la neblina de la estación roe las piedras [19].

El poeta recurre aquí, una vez más [20], al otoño para escenificar el tiempo y la contradicción que encierra. El metal de las hojas muertas, producto de la desintegración temporal, es, simultáneamente, su negación. Es una resistencia al tiempo la que se expresa a través del propio tiempo. Por consiguiente, al adoptar los colores del otoño, el deseo se abre, en su misma insatisfacción, a cierta permanencia:

> Es una sola hora larga como una vena,
> y entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado
> transcurrimos,
> apartando las sílabas del miedo y la ternura,
> interminablemente exterminados [21].

La efervescencia de las contradicciones a través del poema se ha apaciguado. Se ha ordenado su caos. «Ácido» y «paciencia», «miedo» y «ternura»: los términos antagónicos parecen buscar su superación en esa sola hora larga como una vena, ese tiempo detenido que, de hecho, no es sino su negación o su

---

19 «Las furias y las penas» *(Tercera Residencia* II, O. C., I, pág. 269).

20 Cf. *El habitante y su esperanza* (O. C., I, pág. 129) o «Vuelve el otoño» *(Residencia* 2, O. C., I, pág. 250).

21 «Las furias y las penas» *(Tercera Residencia* II, O. C., I, pág. 269).

recíproca neutralización [22]. En realidad, los amantes de *Residencia en la tierra* no pueden concebir la eternidad de su amor más que a través del infierno de lo interminable: «Interminablemente exterminados», no hacen más que ilustrar con sus abrazos ese «sistema sombrío» que convertía cada instante de su existencia en una de esas

> ... grandes flores pálidas y pesadas
> tenazmente sustituidas y difuntas [23].

El paralelismo entre ese último verso de «Sistema sombrío» y el último de «Las furias y las penas» es asombroso. Al igual que «la sustitución» era una modalidad negativa de la continuidad temporal, el deseo insatisfecho se presenta como el lado negativo de una eternidad erótica que no se verá realizada más que cuando el amor confunda sus furias y sus penas con las de la historia.

Con la concepción del amor ocurre lo mismo que con el conjunto del pensamiento poético nerudiano: la guerra de España supone una ruptura, pero a partir de una continuidad. En consecuencia, las relaciones entre el amor y el tiempo se volverán a definir de arriba a abajo, pero esa nueva definición sólo habrá sido posible gracias a la intuición —particularmente clara en el último verso de «Las furias y las penas»— de una permanencia que constituye el reverso dialéctico de la destrucción temporal.

La evolución es perceptible en un texto de la *Tercera Residencia,* problablemente contemporáneo de «Las furias y las penas», que lleva el mismo título que un poema de la primera

---

[22] «Caballo de los sueños» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 175) había expresado en términos muy parecidos a los de esos cinco últimos versos de «Las furias y las penas», la misma tentativa:

> Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora:
> yo rompo extremos queridos: y aún más,
> aguardo el tiempo uniforme, sin medidas.

[23] «Sistema sombrío» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 189).

Residencia: «Alianza (sonata)». El tiempo residencial continúa haciendo gravitar sobre los amantes su implacable amenaza:

> Entre labios y labios hay ciudades
> de gran ceniza y húmeda cimera,
> gotas de cuándo y cómo, indefinidas
> circulaciones [24].

Sin embargo, en su parte final, «Alianza (sonata)» concibe la fusión con el tiempo como la única oportunidad que al amor se le concede:

> Por eso eres sin fin, recógeme como si fueras
> toda solemnidad, toda nocturna
> como una zona, hasta que te confundas
> con las líneas del tiempo... [25].

Es como si el amor renunciara a extenuarse en un inútil combate contra el tiempo y substituyera un antagonismo por la perspectiva de una reconciliación:

> ..... hasta que los musgos
> arraiguen en el trueno, hasta que del latido
> de mano y mano bajen las raíces [26].

Hemos llegado al punto crucial de una evolución. En el encuentro fulgurante de dos seres, el tiempo renoce ser discontinuo y, a la vez, vislumbra, en su propia discontinuidad, una posibilidad de permanencia. Sólo le falta encontrar el suelo donde arraigarse. Ese suelo son la historia y la guerra de España las que se lo proporcionarán.

Nos ocuparemos más adelante de las relaciones que entabla el amor con la historia, a partir de 1936, en la poesía de Neruda. Ateniéndonos a las que mantiene con el tiempo, el «firme amor» [27] que descubre el poeta junto a Delia Del Carril, pero

24 «Alianza (sonata)» *(Tercera Residencia,* O. C., I, pág. 258).
25 *Idem,* págs. 258-59.
26 *Idem,* pág. 259.
27 «El amor» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 702).

que no se desarrollará hasta que encuentre a Matilde Urrutia, se caracteriza en primer lugar porque establece un nuevo tipo de relaciones entre la experiencia erótica y la experiencia temporal, de las que darán fe ampliamente, en 1959, los *Cien sonetos de amor.*

«CIEN SONETOS...»: UN AMOR INMERSO EN EL TIEMPO

En la dedicatoria a Matilde con la que el libro se inicia, Neruda explica por qué ha preferido la madera, y, más concretamente, la madera patinada por el uso, a los preciosos materiales utilizados por los poetas de la tradición del soneto amoroso:

> Yo, con mucha humildad, hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura sustancia y así deben llegar a tus oídos. Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cenicientas latitudes, recogimos fragmentos de palo puro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie. De tales suavizadísimos vestigios construí con *hacha, cuchillo, cortaplumas,* estas madererías de amor... [28].

En ciertos aspectos, este texto nos recuerda necesariamente otro publicado en 1935 en la revista *Caballo verde para la poesía* y titulado «Sobre una poesía sin pureza» [29]. Como en el manifiesto madrileño, vemos que, en esta dedicatoria, Neruda reafirma no sólo su rechazo de separar al poema del tiempo, sino su voluntad de sumergirlo en él por completo. La referencia al océano merece subrayarse. Podemos ver en ella un anticipo de lo que será en los *Cien sonetos* la relación del amor con el tiempo: el desgaste oceánico, en la poesía de Neruda, eterniza su objeto.

La preocupación temporal en los *Cien sonetos de amor* se manifiesta también en la composición del libro, cuyas cuatro partes se titulan: «Mañana», «Mediodía», «Tarde» y «Noche».

[28] «A Matilde Urrutia» *(Cien sonetos de amor,* O. C., II, pág. 287).
[29] O. C., II, pág. 1040.

Hemos de deducir, a su vez, de esta estructura, las que se hallan implicadas en ella. Desde las cuatro estaciones del año a las cuatro estaciones de la vida, en todos los planos, el tiempo rige la disposición del libro. Ahora bien, ese tiempo es un tiempo cíclico; al enmarcar el amor en el día, el año o las estaciones, lo libera y lo hace perenne. La sumisión al tiempo se hace prueba de eternidad. Ese es el sentido que posee, en los *Cien sonetos,* la identificación de la mujer con el tiempo:

> Eres temblor del tiempo que transcurre [30].

Salvo excepciones [31], aquel tiempo ya no constituye una amenaza. La mujer de los *Cien sonetos de amor* es la sacerdotisa de la continuidad. Su papel es particularmente decisivo en la cotidiana pero siempre vagamente inquietante «nocturna travesía». Es a la mujer a quien se entrega el poeta entonces para dispersar los fantasmas del tiempo negativo que pueblan la ruptura nocturna:

> Nocturna travesía, brasa negra del sueño
> interceptando el hilo de las uvas terrestres
> con la puntualidad de un tren descabellado
> que sombra y piedras frías sin cesar arrastrara.
>
> Por eso, amor, amárrame al movimiento puro,
> a la tenacidad que en tu pecho golpea
> con las alas de un cisne sumergido [32].

Otros sonetos desarrollan la misma idea: la mujer porta dentro de sí, renaciendo sin cesar, el ave fénix de las auroras. El soneto XXXII la muestra por la mañana, en la casa que aún está sin arreglar ese día, reanudando incansable el hilo claro de la vida:

> Las cosas quieren arrastrar vestigios,
> adherencias sin rumbo, herencias frías,

30 *Cien sonetos de amor* XLIX (O. C., II, pág. 314).
31 El soneto XCI especialmente (O. C., II, pág. 336).
32 LXXIX (O. C., II, pág. 330).

los papeles esconden vocales arrugadas
y en la botella el vino quiere seguir su ayer.

Ordenadora, pasas vibrando como abeja
tocando las regiones perdidas por la sombra,
conquistando la luz con tu blanca energía.

Y se construye entonces la claridad de nuevo:
obedecen las cosas al viento de la vida
y el orden establece su pan y su paloma [33].

Otras veces la dialéctica de la luz y la sombra se vuelve más sutil. En el soneto XXVII le saca curiosamente partido a la tradición preciosista. El tema central del poema es la desnudez femenina:

Desnuda eres tan simple como una de tus manos [34].

Pero mucho más que la mujer desnuda, es la claridad de que su cuerpo está pleno lo que le fascina al poeta: esa claridad cuyo velo descorre y revela cada noche y que, de día, paradójicamente, se ve ofuscada por las tinieblas de las ropas:

Desnuda eres pequeña como una de tus uñas,
curva, sutil, rosada hasta que nace el día
y te metes en el subterráneo del mundo

como en un largo túnel de trajes y trabajos [35].

No obstante, aunque se apague al despuntar el día, el cuerpo de la mujer expresa, en cierto modo a destiempo, la alternancia de los días y las noches que es el fundamento mismo de la continuidad. El arte del soneto, su estructura perfectamente cerrada manifiestan ser entonces particularmente eficaces. El último verso del poema hace resurgir la mano que, en el primer verso («Desnuda eres tan simple como una de tus manos»), estaba como escondida dentro de la referencia metafórica:

---

[33] XXXII (O. C., II, pág. 305).
[34] XXVII (O. C., II, pág. 302).
[35] *Id.*, pág. 303.

tu claridad se apaga, se viste, se deshoja
y otra vez vuelve a ser una mano desnuda [36].

El virtuosismo se ha puesto, ahora, al servicio del sentido: toda esa luminosa desnudez de la mujer se ha refugiado en esa mano únicamente para afirmar en ella la persistencia dialéctica de una claridad esencial en la tinieblas diurnas a las que está condenado el cuerpo por el pudor.

Inmersa en el tiempo, la mujer, al ritmo de las muertes y resurrecciones cotidianas, representa su continuidad. Es la posibilidad que se le ofrece al hombre de vivir el flujo temporal de un modo que no sea el de la angustia: como respiración misma del amor, como ley de su desarrollo y secreto de su eternidad.

EL «MEMORIAL DE ISLA NEGRA»: LOS AMORES Y EL AMOR

El amor está tratado en el *Memorial* desde una perspectiva que es idéntica y a la vez opuesta a la tomada por el poeta en los *Cien sonetos de amor*. Es significativo que Neruda haya considerado conveniente excluir de la edición definitiva del *Memorial* el largo poema dedicado a Matilde con el que terminaba el quinto volumen, *Sonata crítica* [37], y lo haya puesto como comienzo de uno de sus libros posteriores dedicado por entero a Matilde: *La Barcarola*. Sin lugar a dudas, hemos de entender en ello una prueba más del puesto privilegiado de que goza Matilde en la galería de los amores nerudianos. Pero, al mismo tiempo, está subrayada la originalidad de la perspectiva que caracteriza al *Memorial:* esa vez, es a través de la multiplicidad de los amores pasados como el poeta pretende mostrar la unidad profunda de la experiencia erótica.

---

[36] *Ibid.*

[37] Con el título «Amores: Matilde» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», Losada, 1964).

¿Dónde van a perderse los días? ¿En qué parte del tiempo mueren y se acumulan los años, las semanas? Esta pregunta con la que con frecuencia [38] expresa el poeta su rechazo de un tiempo que sea puramente fragmentario, recibe su réplica exacta cuando el poeta se pone a meditar sobre su pasado sentimental:

> Dónde está el amor muerto?
> El amor, el amor,
> dónde se va a morir? [39].

Se trate del tiempo o del amor, la repuesta es la misma: en el fondo mismo de la fugacidad se puede adivinar una misteriosa permanencia. Por eso los amores de infancia —La Guillermina de *Estravagario* [40], la Terusa del *Memorial*— no mueren o, si mueren, no es más que una manera que ellos tienen de persistir:

> Terusa,
> inextinguible
> aún en el olvido,
> a través
> de las edades oxidadas,
> aroma
> señalado [41].

Respecto a Josie Bliss, «La furiosa», continúa, más allá del espacio y del tiempo, consumiéndose en una espera interminable [42]. Algunos poemas de *Residencia* habían desarrollado ya esa paradoja: el olvido hace que los amores sean inolvidables. Al distanciarlos del sujeto, les confiere un estado de objetividad y los devuelve a un fundamento único:

---

38 Cf. «Recuerdos y semanas» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 127).

39 «Amores: Terusa (I)» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 523).

40 «Dónde estará la Guillermina?» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 138).

41 «Amores: Terusa (I)» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 526).

42 Cf. «La desdichada» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 109).

Nos dio el amor la única importancia [43],

reconoce Neruda en un poema del *Memorial* dedicado a Rosaura. Aun efímera, aun reducida a su simple dimensión sensual, para el poeta, en el momento del recuento, es esa relación esencial por la cual la vida toma consciencia de sí y afirma su necesidad:

allí se confrontó la vida
con su esencia compacta:
el hombre, la mujer
y la invención del fuego [44].

El poeta del *Memorial de Isla Negra* sabe algo que ignoraba el de las *Residencias*, esto es: que los amores rápidos, devoradores, en los que se abrasaba en su juventud eran la expresión, de forma discontinua, de esa continuidad profunda que había de encarnarse en Matilde y cuyo nombre es el amor. Por eso es por lo que la autobiografía poética nerudiana de los últimos años puede realizar la proeza de cantar a Matilde a través del recuerdo de Terusa, Rosaura, Josie Bliss o Delia y, a la inversa, escribir sobre cada una de ellas, sin serle en absoluto infiel a la inspiradora de los *Cien sonetos*, poemas que son auténticos poemas de amor. El poema a Delia, en dos partes, del *Memorial* constituye un ejemplo desde ese punto de vista, «Eres cristalina entre todas», declara en él Neruda a la que fue su compañera de los duros años de la guerra de España. Eso es decir que no cambia nada del poema que le había dedicado, unos veinte años antes, en el *Canto General* [45]. Incluso el tema de la predestinación amorosa que en él ocupaba un puesto importante, reaparece, a la vuelta de un verso, en la pluma del poeta en el texto de 1964:

---

[43] «Amores: Rosaura (II)» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 539).

[44] *Id.*, pág. 540.

[45] «El amor» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 702).

así de pronto te reconocí
como si siempre hubieras sido mía
sin ser... [46].

Pero, sobre todo, es en la segunda parte de las dos que lo componen donde el poema a Delia del *Memorial* muestra ser uno de los que mejor permiten comprender la relación que el poeta pretende establecer entre los amores y el amor, entre la pluralidad de las experiencias y su unicidad fundamental. Esa relación es del mismo tipo que la que se establece en la autobiografía nerudiana entre «las vidas del poeta» y su vida. La fugacidad del amor se siente como algo necesario para su desarrollo:

que el amor extinguido no es la muerte
sino una forma amarga de nacer [47].

No habita el amor en el cielo de la metafísica: es terrestre y está sometido a las mismas leyes que la vida. Como ella, es un proceso. Nace, vive y muere y vuelve a nacer impulsado por el mismo movimiento que impulsa al árbol o a la planta. Por eso las comparaciones que Neruda toma de los elementos del mundo natural no son simples metáforas:

Pasaré, pasaremos,
dice el agua
y canta la verdad contra la piedra,
el cauce se derrama y se desvía,
crecen las hierbas locas
a la orilla:
pasaré, pasaremos,
dice la noche al día,
el mes al año,
el tiempo
impone rectitud al testimonio

[46] «Amores: Delia (I)» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 615).
[47] «Amores: Delia (II)» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 617).

de los que pierden y de los que ganan,
pero incansablemente crece el árbol
y muere el árbol y a la vida acude
otro germen y todo continúa.

Y no es la adversidad la que separa
los seres, sino
el crecimiento,
nunca ha muerto una flor: sigue naciendo [48].

Definido, pues, como una manifestación del crecimiento material, el amor no sólo desborda el estrecho marco del análisis psicológico: se sitúa automáticamente fuera del alcance de los prejuicios sociales o morales a causa de los cuales ya sabemos cuánto sufrieron Pablo y Matilde en una cierta época de su vida. La noción de culpabilidad en especial pierde su significado por completo, como Neruda afirma en los últimos versos del poeta a Delia:

Por eso aunque perdóname
y perdono
y él es culpable y ella
y van y vienen
las lenguas amarradas
a la perplejidad y a la impudicia,
la verdad
es
que todo ha florecido
y no conoce el sol las cicatrices [49].

Como está sujeto al tiempo y sujeto a la vida, el amor no podría conocer más ley que la de su propio desarrollo. No se trata de egoísmo, sino de lo contrario: es reconocer por último el carácter impersonal —no ya en el sentido de una alienación, sino de una superación— de los individuos del amor. Incluso cuando dice el poeta «nuestro amor», el posesivo no es tal.

[48] *Id.*, pág. 618.
[49] *Ibíd.*

El amor nerudiano no se limita a formar parte del total de los amores pasados: forma parte él mismo, más allá de su propia duración, del total de los amores venideros: de la interminable cadena de los amores terrestres. Podemos decirlo de otra manera, parafraseando el soneto XCV de los *Cien sonetos de amor:* los besos de los amantes no hacen sino fecundar una «eternidad de bocas enterradas» [50] y resucitar sin cesar «la flor deshabitada» [51] de un amor que ya no es el único bien del individuo o de la pareja, pues se ha convertido en el de toda la humanidad. Como aceptación del tiempo, la definición que propone Neruda de la eternidad amorosa nos introduce sin dificultad en la historia.

---

[50] *Cien sonetos de amor* XCV (O. C., II, pág. 338).
[51] *Ibíd.*

Capítulo II

EL AMOR Y LA HISTORIA

«EL FIRME AMOR»

El firme amor, España, me diste con tus dones [1].

El «firme amor» es un don de la historia. Nada romperá ya el lazo que, en 1936, se crea entre el sentimiento amoroso y la conciencia histórica. En absoluto lo debilita la ruptura con Delia. Desde ahora el amor nerudiano basa en la historia su «firmeza», la seguridad, que siempre lo acompañará, de su unicidad y de su eternidad. ¿Puede decirse que las relaciones entre la experiencia erótica y la experiencia histórica no experimentan ya, a partir de la toma de conciencia en España, evolución alguna? Hernán Loyola considera con razón 1958 como fecha de un cambio de perspectiva, que define del siguiente modo:

> En el ciclo 1948-1957 la imagen de Matilde revestía notas de inocencia, labilidad, ternura, sin forma propia todavía frente a un mundo en proceso de integración y que avanzaba con seguridad hacia su completación y plenitud. En el ciclo 1958-1967 el mundo ha dejado de ser orgánico y armonioso para la óptica de Neruda: reinan en él la contradicción y la incertidumbre. Frente a lo incierto la imagen de Matilde es ahora la seguridad, lo unívoco, lo estable, lo que no conlleva contradicciones: lo firme en medio del tembladeral [2].

---

1 «El amor» (*Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 702).

2 Hernán Loyola, *El ciclo nerudiano 1598-1967: tres aspectos*, en *Anales de la Universidad de Chile*, enero-diciembre 1971, pág. 245.

Podría discutirse, desde luego, esa ausencia de contradicciones que, según el crítico chileno, caracterizaba a la imagen de Matilde. Pero no se puede por menos que estar de acuerdo en lo esencial, es decir: el paralelismo que establece entre lo que hemos denominado «el cambio de 1958» y una modificación de las relaciones entre el amor y la historia. Esa modificación es particularmente notoria cuando se comparan los dos libros que Neruda le dedica a Matilde antes y después de 1958: *Los versos del capitán* (1952) y *Cien sonetos de amor*.

La redacción de *Los versos del capitán* es contemporánea de la de *Las uvas y el viento*, publicada dos años después. De todos los libros de Neruda, *Las uvas y el viento* es, sin duda alguna, el más decididamente, el más sistemáticamente optimista. El poeta decide de manera deliberada no cantar en él más que lo mejor que en el hombre hay:

> Yo busqué entre las uvas
> y el viento
> lo mejor de los hombres [3].

Desterrando las tinieblas del pasado, saluda a la luz que se alza sobre las ruinas que dejó la guerra: canta la construcción del socialismo. Para él nada tiene más importancia que el hombre, y, en el hombre, su voluntad de transformar el mundo y de cambiar sus bases.

Las uvas y el viento pretende ser el «Canto General» del socialismo en marcha. Neruda amaba ese libro desatendido o severamente juzgado por la crítica. De hecho, es un libro que interesa situar en el contexto político (la guerra fría) e ideológico (una determinada concepción del realismo socialista) de esos años, para comprender —antes de ridiculizarlo— el voluntarismo [4] que, durante algún tiempo, caracteriza la concepción nerudiana de la Historia.

---

[3] «Prólogo: Tenéis que oírme» (*Las uvas y el viento*, O. C., I, pág. 726).

[4] Es necesario insistir en el hecho de que toda la praxis poética de Neruda desmiente ese voluntarismo. Limitándonos únicamente al problema de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, sólo durante un

EL EXIGENTE AMOR DEL CAPITÁN

Los versos del Capitán llevan también la marca de ese voluntarismo [5], como lo indica el título: el amor no le hace olvidar

---

breve período, alrededor de los años 50, llega Neruda a plantearlas en términos no contradictorios, sino antagónicos. El primer poema de *Las uvas* titulado «Sólo el hombre» (O. C., I, pág. 727) nos ofrece un ejemplo de ello: el árbol del territorio de la infancia, el árbol al que Neruda quiere más que a nada en el mundo, se ve inmolado, en cierto modo, sobre el altar de la historia. No se trata en ese poema, como en la «Oda a la madera» por ejemplo, del árbol que muere para perpetuarse en la casa, sino de su doloroso sacrificio: camino del exilio, a través de las «hostiles cordilleras», el poeta tiene que eliminar a hachazos ese árbol cuyo follaje le impide el paso:

Yo salté el árbol,
lo rompí con el hacha,
acaricié sus hojas hermosas como manos,
toqué las poderosas
raíces que mucho más que yo
conocían la tierra.
Yo pasé sobre el árbol...

Y el poeta se justifica: para cruzar, dice, las altas cordilleras:

No las manos del árbol,
hermosas como rostros, ni las graves
raíces que conocen la tierra
me ayudaron.
Sólo el hombre.

Está claro que ha preferido el hombre a la naturaleza, el compañero de las luchas históricas al compañero de la infancia solitaria, la fraternidad a la contemplación. Pero ¡qué ternura —¡y qué desgarramiento!— en esa última caricia al árbol asesinado! ¡Y de qué modo rechaza el poema en lo más profundo de su texto (las hojas del árbol hermosas como manos, hermosas como rostros) la ruptura entre el hombre y la naturaleza y cómo, clandestinamente, restablece una dialéctica!

5 Nelson Osorio, en un estudio reciente («Contexto real y contexto virtual en *Los versos del Capitán*», coloquio internacional sobre Pablo Neruda, Centro de Investigaciones latino-americanas de la Universidad de Poitiers, marzo de 1979), afina y profundiza los resultados de un trabajo precedente, «El motivo del amor en *Los versos del Capitán*», publicado en 1964 en el número especial de la revista *Mapocho (La Biblio-*

al poeta sus deberes de militante. Por el contrario, en más de una página del libro, se percibe su impaciencia por ver cumplirse en aquélla a la que la vida ha destinado a ser «el amor del soldado», la transformación decisiva que la convertirá en una camarada de lucha:

> No querías saber dónde andabas,
> eras la compañera de baile,
> no tenías partido ni patria.
>
> Y ahora a mi lado caminando
> ves que conmigo va la vida
> y que detrás está la muerte [6].

El camino que le propone es el, difícil, de la renuncia y de la entrega de sí mismo:

> Te vas a romper los zapatos,
> pero vas a crecer en la marcha.
>
> Tienes que andar sobre las espinas
> dejando gotitas de sangre.
>
> Bésame de nuevo, querida.
> Limpia ese fusil, camarada [7].

No exageramos mucho al decir que, para el autor de *Los versos del Capitán*, o el amor será militante o no existirá. Algu-

---

teca Nacional y Pablo Neruda, en el tomo II, n.º 3, de 1964). Nelson Osorio, aunque no se muestre sensible, como nosotros, a los aspectos «voluntaristas» de *Las uvas y el viento* y de *Los versos del Capitán*, demuestra de manera rigurosa y convincente la relación orgánica que entre ambos libros existe.

Su análisis, que enfoca *Los versos del Capitán* como un solo poema cuya disposición refleja un «proceso de evolución interna del sujeto lírico», muestra, acertadamente, que en ese libro se realiza una «superación» de «la dicotomía amor/lucha social», que se basa en una nueva concepción del amor y de la lucha.

Es preciso, desde luego, considerar, como parece hacerlo Nelson Osorio, definitiva tal superación. Pero nuestra opinión es que sus modalidades son, a partir de 1958, radicalmente diferentes.

[6] «El amor del soldado» (*Los versos del Capitán*, O.C., I, pág. 975).

[7] *Id.*, pág. 976.

nos poemas del libro poseen a ese respecto un carácter casi provocador: «La muerta», por ejemplo, en el que, situándose contra corriente de toda una tradición (con la que, algunos años más tarde, de algún modo, volverá a relacionarse en los *Cien sonetos de amor)*, declara ante su amada que él sobreviviría a su muerte, si acaso ella desapareciera, pues «sabes —explica—, soy no sólo un hombre sino todos los hombres» [8]. O también «Si tú me olvidas», donde podemos leer esta advertencia:

> Si consideras largo y loco
> el viento de banderas
> que pasa por mi vida
> y te decides
> a dejarme a la orilla
> del corazón en que tengo raíces,
> piensa
> que en ese día,
> a esa hora
> levantaré los brazos
> y saldrán mis raíces
> a buscar otra tierra [9].

Tales advertencias no deben considerarse anecdóticas: nos informan de qué modo enfoca el poeta, en esta época, la inserción del amor en la historia. El carácter fundamental que atribuye el poeta a la historia se expresa en *Los versos del Capitán* como una jerarquía muy simplista y en términos que, en ocasiones, son términos de exclusión. Parece que no hubiera otra vía para que el amor se sitúe en la historia que la de diluirse, podríamos decir, en ella, fundiéndose por completo con sus luchas. Sin lugar a dudas, esto es excesivo. Pero la diferencia con los *Cien sonetos de amor*, en los que nada semejante se manifiesta, es extraordinariamente evidente. Consiste en la profundización de que, mientras tanto, ha sido objeto la relación del sujeto con la historia.

---

8 «La muerta» *(Los versos del Capitán*, O. C., I, pág. 978).
9 «Si tú me olvidas» *(Los versos del Capitán*, O. C., I, págs. 968-969).

DE «LOS VERSOS DEL CAPITÁN» A LOS «CIEN SONETOS DE AMOR»

Mientras que, en el ciclo 1948-1957, Matilde, como agudamente nos lo señala Hernán Loyola [10], estaba asociada con frecuencia a instancias ideológico-políticas contingentes (como la reconstrucción de Varsovia en «Regresó la sirena», la construcción del socialismo chino en «Todo es tan simple», la lucha por la liberación del Vietnam en «La tierra tempestuosa», o la del pueblo chileno en «La carta en el camino»), sólo lo está en muy escasas ocasiones en el ciclo que se inicia en 1958 con la publicación de *Estravagario*. En *Cien sonetos de amor*, sólo un poema, el XXIX: «Vienes de la pobreza de las casas del Sur...», se hace eco de las preocupaciones sociales de forma explícita. De igual manera, únicamente en su última página le concederá *La Barcarola* un lugar a la actualidad histórica en su canto de amor, y expresará el pesar del poeta ante la interminable agresión norteamericana en Vietnam.

Sería una deducción falsa la de que el Capitán ha depuesto las armas. Al igual que el yodo y la sal de los mares penetran irresistiblemente en su casa de Isla Negra, los dolores de la familia humana traspasan cada día sus paredes:

> Y en el amor no valen tampoco ojos cerrados,
> profundos lechos, lejos del pestilente herido
> o del que paso a paso conquista su bandera.
>
> Porque la vida pega como cólera o río
> y abre un túnel sangriento por donde nos vigilan
> los ojos de una inmensa familia de dolores [11].

En verdad, nada es más ajeno a Neruda que una concepción estrictamente intimista del amor. Ese punto de vista se ha modificado, sin embargo. En primer lugar, ya no le parece necesa-

[10] H. Loyola, *El ciclo nerudiano 1958-1967: tres aspectos* (Ed. cit., página 144).

[11] *Cien sonetos de amor* LV (O. C., II, pág. 317).

rio al poeta introducir el amor en un mundo de dramas y esperanzas: ese mundo lo envuelve —o lo asalta— por todas partes. La cuestión que al amor se le plantea no es la de ser o no ser en la historia. No se trata de perderse en ella hasta olvidarse de sí o, por el contrario, de mantenerse aparte para preservarse de ella: se trata de definirse como histórico en el nivel exacto que le corresponde, a través de la función específica que desempeña entre los lazos que unen al hombre con lo real.

EL AMOR COMO DESTINO

En el período anterior al descubrimiento del «firme amor», el encuentro de los amantes dependía de la pura contingencia:

> Recuerdo sólo un día
> que tal vez nunca me fue destinado [12].

Uno de los aspectos esenciales del cambio de 1936 es que el amor adopta la forma de un destino:

> ... ventas
> con todas las esencias del destino [13],

declara en el poema del *Canto General* que le dedica. *Los versos del Capitán, Cien sonetos de amor, La espada encendida* desarrollarán la misma idea.

Al igual que el concepto de eternidad, el concepto de destino, aplicado al amor, es propio de, a primera vista, una tradición mixtificadora. La idea de una fatalidad del sentimiento amoroso está íntimamente ligada a la de su divinización como poder exterior a la vida a la que impone su ley. Neruda experimenta, como los poetas de antaño, la omnipotencia del amor. Pero no es el amor mismo lo que él considera que la origina. Como tantos otros poetas antes que él, convierte a la mujer en uno de los ejes de su universo. Pero ella no tiene como función representar una idea abstracta del amor. No es el amor de que

12 «Las furias y las penas» *(Tercera Residencia,* O. C., I, pág. 268).
13 «El amor» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 703).

es objeto lo que la convierte en destino, sino su pertenencia al mundo de la materia.

Uno de los aspectos más atractivos de los *Cien sonetos de amor* es la manera como, en especial en la primera parte del libro, un poeta vuelve en contra de sí misma la tradición petrarquista. El poeta petrarquista procede por abstracción. La belleza de la mujer es el reflejo de su perfección ideal. Se recurre, para esculpir su monumento, a los más precisos materiales. Pero, paradójicamente, esos materiales inmaterializan a la mujer, y la imagen de la que se ha postulado como Única cae en el estereotipo. El procedimiento de Neruda es el inverso. En vez de basarse en una depuración del lenguaje de los sentidos, se basa por entero en la sensualidad.

La sensualidad es el rasgo constante y fundametal del amor nerudiano. Amar es un hambre:

> Estoy hambriento de tu risa resbalada,
> de tus manos color de furioso granero,
> tengo hambre de la pálida piedra de tus uñas,
> quiero comer tu piel como una intacta almendra [14],

escribe el poeta de los *Cien sonetos,* e insiste el de *La espada encendida:*

> ...y quiero los diez dedos de tus pies
> para comerme uno cada día [15].

«Era un ser comestible» dirá, al final, en el mismo libro, Rhodo «el adánico» al recordar su encuentro con Rosía. La relación del hombre con la mujer traduce en toda su generalidad la relación necesaria del hombre con la naturaleza. La mujer de los *Cien sonetos,* al contrario de aquella que cantaba el petrarquismo, es una mujer por entero sumergida en el mundo material. Su mismo nombre ha dejado de designarla en tanto que individuo para convertirla en simple sinónimo de lo que crece, y persiste en su ser:

---

[14] *Cien sonetos de amor* XI (O. C., II, pág. 294).
[15] *La espada encendida* XLIX (Ed. cit., pág. 85).

Matilde, nombre de planta o piedra o vino,
de lo que nace de la tierra y dura [16].

LA INFINITA

Matilde es única, sin embargo. No lo es al final de un proceso de sublimación o de abstracción, sino por esa familiaridad inmemorial suya con la materia, que la relaciona con la infinita diversidad de lo real:

Desde hace mucho tiempo la tierra te conoce:
eres compacta como el pan o la madera,
eres cuerpo, racimo de segura sustancia,
tienes peso de acacia, de legumbre dorada [17].

Es una, porque en ella se encuentra resumido lo múltiple:

..... Tú repites
la multiplicación del universo [18].

«Total y breve» [19], la mujer de los *Cien sonetos de amor* es ese ser que desborda incesantemente sus límites y se proclama infinito, y es, al mismo tiempo, el infinito que se niega a sí mismo para hacerse accesible. Se habrá reconocido, sobre la marcha, la contradicción que existía en el seno de la «generalidad» nerudiana, entre el sentimiento de la unidad de lo real y el de su diversidad. En la perspectiva de esta contradicción, la instatisfacción, que constituía el drama de la sensualidad erótica, cambia de signo: caracteriza desde ahora la experiencia que el poeta tiene del mundo material y expresa su carácter inagotable:

Ves estas manos? Han medido
la tierra, han separado
los minerales y los cereales,
han hecho la paz y la guerra,
han derribado las distancias

16 *Cien sonetos* I (O. C., II, pág. 289).
17 *Id.*, XV (O. C., II, pág. 296).
18 *Id.*, XVI (O. C., II, pág. 297).
19 *Id.*, XLIII (O. C., II, pág. 311).

de todos los mares y ríos,
y sin embargo
cuando te recorren
a ti, pequeña,
grano de trigo, alondra,
no alcanzan a abarcarte [20].

Esa mujer ya no es aquélla a la que hacía inaccesible su contacto mismo: «tesoro más cargado de inmensidad que el mar y sus racimos» [21], es acceso a lo ilimitado. Lo es, ante todo y sobre todo, por los propios contornos de sus orígenes geográficos. Matilde es «chillaneja»; «Vienes de la pobreza de las casas del Sur...» [22]. Está amasada con greda araucana.

Como ya hemos dicho, antes del encuentro con Matilde, es con Delia con quien, por primera vez, Neruda concibe el amor como un destino. Pero es con Matilde con quien ese destino se inscribe en la totalidad de la visión nerudiana y adquiere sentido completo. Contribuye a ello la biografía. El poeta de *Los versos del Capitán* no acaba nunca de asombrarse —y de reflexionar— de la casualidad que hizo que Matilde naciera a dos pasos del lugar donde él pasó su infancia, y que, tras mil vicisitudes [23], hizo que se cruzaran sus caminos a miles de kilómetros de su país natal:

El viento o el caballo
desviándose pudieron
hacer que yo pasara por tu infancia,
el mismo cielo has visto cada día,
el mismo barro del invierno oscuro,
la enramada sin fin de los ciruelos
y su dulzura de color morado.
Sólo algunos kilómetros de noche,
las distancias mojadas
de la aurora campestre,

20 «La Infinita» (*Los versos del Capitán*, O. C., I, pág. 950).
21 *Ibid.*
22 *Cien sonetos* XXIX (O. C., II, pág. 304).
23 Para Matilde, las de su carrera artística, y, para Neruda, la del exilio.

un puñado de tierra nos separó, los muros
transparentes
que no cruzamos, para que la vida,
después, pusiera todos
los mares y la tierra
entre nosotros, y nos acercáramos
a pesar del espacio,
paso a paso buscándonos,
de un océano a otro,
hasta que vi que el cielo se incendiaba
y volaba en la luz tu cabellera [24].

UNA Y MÚLTIPLE

Matilde es la Infinita porque participa de ese territorio de la infancia que es, en Neruda, el lugar a partir del que revela su totalidad la materia. El n.º 26 de los *Cien sonetos* pone de manifiesto especialmente la manera como Matilde ilustra la definición contradictoria de lo general en Neruda:

Oh corazón, oh mía desde todo el silencio,
desde las cumbres donde reinó la enredadera
hasta las desoladas planicies del platino,
en toda patria pura te repitió la tierra.

Pero ni huraña mano de montes minerales,
ni nieve tibetana, ni piedra de Polonia,
nada alteró tu forma de cereal viajero,

como si greda o trigo, guitarras o racimos
de Chillán defendieran en ti su territorio
imponiendo el mandato de la luna silvestre [25].

Ser múltiple, que adopta las innumerables formas y colores de lo real, pero profundamente una, que le da sentido y coherencia a lo diverso y a lo disperso desde la tierra araucana donde

[24] «Oda y germinaciones» (*Los versos del Capitán*, O.C., I, pág. 982).
[25] *Cien sonetos* XXVI (O.C., II, pág. 302).

tiene sus raíces, así es Matilde la material. En un paisaje de *La Barcarola,* es, del mismo modo, su carácter de «antigua y terrestre araucana» lo que la introduce en el recuerdo del paisaje italiano:

> Porque son los misterios del pueblo ser uno y ser todos
> e igual es tu madre campestre que yace en las gredas
> de Ñuble
> a la ráfaga etrusca que mueve las trenzas tirrenas
> y tú eres un cántaro negro de Quinchamalí o de Pompeya
> erigido por manos profundas que no tienen nombre[26].

Véase hasta qué punto el ensalzamiento de la mujer se ajusta a la visión totalizadora que constituye el fondo de la poesía de Neruda. Es preciso, a partir de esta comprobación, someter a un estudio más profundo lo que hemos presentado como rasgo característico del amor nerudiano: el lugar primordial y constante que en él ocupa la sensualidad.

LA SENSUALIDAD

Ocurre a veces que el propio poeta siente la necesidad, si no de disculparse, de justificarse respecto a ella. En *Los versos del Capitán,* se interrumpe en medio de «Oda y germinaciones» para preguntarse:

> Cuando he llegado aquí se detiene mi mano.
> Alguien pregunta: —Dime por qué, como las olas
> en una misma costa, tus palabras
> sin cesar van y vuelven a su cuerpo?
> Ella es sólo la forma que tú amas?[27].

La respuesta se desdobla: por una parte le rinde homenaje a una belleza de la que no podrían saciarse los sentidos, pero, sobre todo, define la búsqueda sensual como búsqueda cuyo objeto se sitúa más allá del placer:

---

[26] «Tú entre los que parecían extraños» (*La Barcarola,* O. C., II, página 758).

[27] «Oda y germinaciones» (*Los versos del Capitán* O. C., I, pág. 984).

Y, amor, tu cuerpo no sólo es la rosa
que en la sombra o la luna se levanta,
o sorprendo, o persigo.
No sólo es movimiento o quemadura,
acto de sangre o pétalo del fuego,
sino que para mí tú me has traído
mi territorio, el barro de mi infancia [28].

No es mediante una ascesis sentimental, sino mediante una total aceptación de la sensualidad como descubre el amor nerudiano el secreto de su necesidad. Existe una memoria de los sentidos que hace que, para los amantes, conocerse sea reconocerse: es reconocer en el otro ese origen sin origen cuyo otro nombre es la materia:

Te amé sin que lo supiera, y busqué tu memoria [29],

le dice a Matilde el autor de los *Cien sonetos*. El amor existe con anterioridad al amor porque es de esencia material [30]. La búsqueda amorosa no tiene otro fin que realizar la restitución del hombre a su identidad material. Constituye en el materialismo nerudiano una modalidad esencial del conocimiento:

vuelvo a saber en ti cómo germino [31],

escribe Neruda en «Odas y germinaciones».

DESEO Y CONOCIMIENTO

La confidencia autobiográfica que hace Neruda en el poema del *Memorial de Isla Negra* titulado «El sexo» da fe de que

---

28 *Ibid.*

29 *Cien sonetos* XXII (O. C., II, pág. 300).

30 Igualmente podía leerse en «Amor» (*Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, pág. 703):

Ya no sé recordar cuándo comienzas:
estabas antes del amor.

31 «Oda y germinaciones» (*Los versos del Capitán*, O. C., I, pág. 982).

la experiencia del conocimiento se ha encontrado imbricada, desde la infancia, con la del deseo amoroso. En ese texto, Neruda cuenta cómo, en los primeros años de su vida, fue la víctima inocente de la curiosidad de dos jóvenes vecinas. No carece de importancia que la escena evocada tenga como marco la Panadería, que el poeta escribe intencionadamente con mayúscula. Para vencer el pudor instintivo del niño, las niñas recurren a una estratagema de insuperable eficacia conociendo la fascinación que ejercen sobre el joven Neftalí Reyes —aún no se llama Pablo Neruda— los tesoros de la naturaleza austral:

... Entonces
las
fascinadoras
produjeron
ante mi vista
un milagro:
un minúsculo
nido
de avecilla salvaje
con cinco huevecitos,
con cinco uvas blancas,
un pequeño
racimo
de la vida del bosque,
y yo estiré
la mano,
mientras
trajinaban mi ropa,
me tocaban,
examinaban con sus grandes ojos
su primer hombrecito [32].

El carácter sorprendentemente simbólico de la situación se ve más acentuado todavía por su desenlace. La contemplación de Josefa y de Rosía se interrumpe a causa de un rumor de

[32] «El sexo» (*Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, págs. 504-505).

pasos que obliga a los niños a esconderse. En su precipitación, el nido cae al suelo y lo aplastan los pies de los inesperados visitantes:

> ... el milagro,
> el nido
> de los huevecitos celestes
> cayó y luego los pies de los intrusos
> demolieron fragancia y estructura [33].

Es preciso ver con los ojos del niño escondido bajo una mesa esos pies enormes y anónimos para percibir lo monstruosa que es su labor de destrucción. Sin embargo, y de manera bastante inesperada, a ese sentimiento de frustración le sucede una sensación inédita en el niño:

> Pero, con las dos niñas
> en la sombra
> y el miedo,
> entre el olor de la harina,
> los pasos espectrales,
> la tarde que se convertía en sombra,
> yo sentí que cambiaba
> algo
> en mi sangre
> y que subía a mi boca,
> a mis manos,
> una eléctrica
> flor,
> la
> flor
> hambrienta
> y pura
> del deseo [34].

El deseo ha substituido al conocimiento frustrado merced a la equivalencia que se había establecido entre la curiosidad del niño por el mundo natural y la curiosidad sexual de las chiqui-

[33] *Ibíd.*
[34] *Id.*, págs. 505-506.

llas. En esta escena, cada uno de los elementos está cargado de sentido: el olor de la harina del que sabemos que es, para Neruda, una referencia al acto sexual [35], y también la coincidencia entre la noche que ha llegado y el nacimiento del deseo: como podremos comprobarlo a través de cierto número de ejemplos, la modalidad erótica del conocimiento elige con frecuencia para expresarse, en la poesía de Neruda, la temática de la luz y la sombra.

LA MUJER Y LA NOCHE MATERIAL

Como sucede por ejemplo en el duodécimo de los *Cien sonetos de amor,* en el que la noche de los sentidos se presenta como portadora de una luz escondida:

> Plena mujer, manzana carnal, luna caliente,
> espeso aroma de algas, lodo y luz machacados,
> qué oscura claridad se abre entre tus columnas?
> Qué antigua noche el hombre toca con sus sentidos [36].

Esa noche que habita el cuerpo de la mujer es la noche inmemorial del origen material. Sería un error buscar en ella una ilustración del eterno e insondable misterio femenino. El tema de la mujer nocturna [37] se articula estrechamente con el de la alternancia dialéctica de los días y las noches, que estudiábamos en un capítulo precedente.

El amante se pierde en las tinieblas del cuerpo femenino únicamente para renacer a la luz:

> Yo me perdí de noche sin luz bajo tus párpados
> y cuando me envolvió la claridad
> nací de nuevo, dueño de mi propia tiniebla [38].

---

[35] Cf. «*Alturas de Macchu Picchu* I» *(Canto General* II, O. C., I, página 335) o «Amores: Rosaura I» *(Memorial* II, O. C., II, pág. 535).

[36] *Cien sonetos* XII (O. C., II, pág. 295).

[37] Que no podría separarse, evidentemente, del de la mujer diurna, dispensadora de orden y de claridad, cuya importancia no es menor en los *Cien sonetos* (cf. *Cien sonetos* XXXII, O. C., II, pág. 305).

[38] *Cien sonetos* LVII (O. C., II, pág. 319).

El acto amoroso se inscribe en esa regresión a la noche uterina que habíamos visto que se manifestaba en algunas páginas de *La Barcarola*. La pérdida de sí en el cuerpo de la amada le es necesaria al amante para saber que es material. Su propia negación en la mujer nocturna es indispensable para que vuelva a ser «dueño de su propia tiniebla». El amor es una experiencia del conocimiento, porque es experiencia de la contradicción e intuición fulgurante de su superación en el infinito del mundo material. Evocando el descubrimiento del amor, «fue», dirá en *La Barcarola* el poeta

> ... como si el día y la noche cortaran su nudo mostrando
> entreabierta
> la puerta que une y separa a la luz de la sombra
> y por la abertura asomara el distante dominio
> que el hombre buscaba picando la piedra, la sombra, el vacío [39].

La revelación que recibe el hombre, en el amor, de su irreductible pertenencia al mundo material es uno de los lazos principales que unen el amor a la historia. Efectivamente, el futuro histórico se ve profundamente afectado por esa autenticidad recobrada de las relaciones entre el hombre y la materia y del hombre consigo mismo a través de la relación del hombre con la mujer. «Antes de amarte», le dice el poeta a Matilde, nada me pertenecía:

> todo era inalienablemente ajeno [40].

No cabe duda de que no podría esperarse del amor la destrucción de la alienación humana que únicamente la praxis histórica es capaz de realizar. Sin embargo, el amor le permite al hombre vislumbrar ese tiempo en el que por fin podrá el trigo crecer sin lágrimas [41]. Los cinco últimos textos de los *Cien sonetos de amor* dejan el libro abierto a ese futuro radiante que conjugan con fervor. Hallamos entre ellos ese verso sorprenden-

39 «El canto» *(La Barcarola,* O. C., II, pág. 761).
40 *Cien sonetos* XXV (O. C., II, pág. 302).
41 *Id.,* XCVI (O. C., II, pág. 339).

te que invierte a propósito los términos de la metáfora que Neruda había desarrollado en la primera parte del libro. Mientras que en el soneto XIII podíamos leer:

Eres de pan, de pan amado por el fuego [42],

leemos en el XCIX:

El pan será tal vez como tú eres [43].

Es una inversión plena de implicaciones. Convierte la comparación de la mujer con el pan en algo más que una simple metáfora. Designa a la mujer como la posibilidad que al hombre se le ofrece de percibir lo que deberían ser —lo que un día serán— sus relaciones con la naturaleza.

«LA RELACIÓN MÁS NATURAL QUE EXISTE ENTRE LOS HOMBRES»

En un pasaje de los *Manuscritos de 1844*, el joven Marx decía lo mismo cuando definía la relación entre hombre y mujer como «la relación más natural del hombre consigo mismo» [44], aquélla en la que «la relación del hombre con la naturaleza es de manera inmediata su relación con el hombre, de igual modo que la relación con el hombre es directamente su relación con la naturaleza, su propia determinación» [45]. De ello se deriva, añadía, que, mucho más claramente que en cualquier otra situación, aparezca en la relación entre hombre y mujer «en qué medida se ha vuelto humano el comportamiento natural del hombre o en qué medida la esencia humana se ha convertido para él en la esencia natural, en qué medida su naturaleza humana ha llegado a ser para él la naturaleza» [46]. El amor tal y como lo concibe Neruda, aunque no realice esa restitución, revela a un tiempo su necesidad y su posibilidad. Por esa razón constituye una forma

[42] *Id.*, XIII (O. C., II, pág. 295).
[43] *Id.*, XCIX (O. C., II, pág. 340).
[44] Marx-Engels, *Estudios filosóficos* (Ed. cit., pág. 33).
[45] *Ibid.*
[46] *Ibid.*

de la consciencia y un factor esencial del devenir histórico, como lo desmostrará de manera fulgurante la lectura que haremos de *La espada encendida.* No es una casualidad que el libro en que se halla resumido y, nos atreveríamos a decir, sistematizado el último estado del pensamiento poético nerudiano sea un extenso poema de amor.

EL AMOR O EL CONOCIMIENTO

La espada encendida, publicado en 1970, hace uso no sólo de la mitología [47] sino también del vocabulario bíblico. Amar es conocer. El libro se basa en esa sinonimia fundamental a la que Neruda le confiere, como lo hace con el mito del Edén, un sentido nuevo. Amar es conocer: nacer conjuntamente al otro y a sí mismo. Puesto que ofrece todas las apariencias de un nacimiento, Neruda describe con frecuencia el conocimiento amoroso como proveedor de ser:

y desde entonces soy porque tú eres [48],

le decía a Matilde el poeta de los *Cien sonetos.*

Me hiciste crecer como si tú me hubieras hecho nacer [49]

le responde, como un eco, la protagonista de *La espada encendida.*

En necesario percibir con exactitud los límites de esa función, digamos ontologizante, del amor; no es el ser lo que el amor da, sino su revelación. Conocerse a través del otro es descubrir fuera de sí mismo su propia esencia. Si, en dos ocasiones, Neruda recurre a la imagen del espejo para evocar el amor-conocimiento, es siempre para volverla contra una concep-

47 El libro se inicia con una cita del Génesis: «Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines y una espada encendida que se revolvía por todos lados para guardar el camino del árbol de la vida» (Génesis III, 24).

48 *Cien sonetos* LXIX (O. C., II, pág. 325).

49 «La virgen» *(La espada encendida* XXIV, Ed. Losada, Buenos Aires, 1970, pág. 46).

ción narcisista del amor. Rhodo, al contemplar a Rosía, se siente caer en su «insondable transparencia» [50]. Se hunde en un «pozo cristalino» [51]. Como en el poema de *Cien sonetos* que estudiábamos más arriba, conocerse a sí mismo supone perderse previamente en el otro. El espejo no devuelve al amante o a la amante su imagen si no es refractada a través de un infinito que es para Rosía el infinito material de la tierra:

> Y continuó Rosía: me vi clara,
> me vi verde en el agua del espejo
> y supe que era ancha como la tierra para
> recibirte, varón, terrestre mío.
> Como un espejo tú reflejabas la tierra
> con la extensión de tantos terrenos y dolores
> que no me fatigué de mirarme en tus ojos
> y viajé por tus grandes venas migratorias [52].

Lo que Rosía descubre en Rhodo es el reflejo ignorado de su esencia material. En otro poema de *La espada*, el acto erótico confirma ese descubrimiento no asociándolo ya a la tierra, sino a ese otro sinónimo de la materia que para Neruda es el océano:

> El mar que no conozco soy yo misma,
> tal vez, mi ser remoto
> revelado entre los brazos de mi amado,
> bajo su cuerpo cuando
> siento que desde mi profundidad
> suben de mí las olas poderosas
> como si yo fuera dueña del mar,
> del mar que no conozco y soy yo misma [53].

El deseo implica para el sujeto del conocimiento una situación particular: así como el amante de los *Cien sonetos* se hacía «dueño de su propia tiniebla», Rosía se hace dueña del océano

---

50 «Habla Rhodo» (*La espada* XXVIII, ed. cit., pág. 50).
51 *Ibíd.*
52 «Sigue hablando Rosía» (*La espada* XXX, ed. cit., pág. 50).
53 «El mar» (*La espada* LI, ed. cit., pág. 88).

que lleva dentro de sí, pero no lo logra más que sometiéndose a su poder. No rige su flujo y reflujo sino cediendo a su ritmo [54]:

> Esta frecuencia ciega,
> esta repetición del paroxismo
> que va a matarme y que me da la vida,
> la ondulación que estalla
> y vuelve y surge y crece
> hasta que se derriba la luz
> y caigo en el vacío
> en el océano:
>
> Soy dueña de las olas que reparto
> y empujo desde mi pequeño abismo [55].

Ese descubrimiento, gracias al amante, de su «ser lejano», de su pertenencia a la materia primordial, es, para Rosía, el advenimiento al mundo de la consciencia. Este último, en otros pasajes de *La espada*, tiene el carácter de un surgir desde dentro de lo indiferenciado: antes de amar, «la silvestre» se confundía con el universo vegetal:

> Mi cabellera era la noche,
> la confusión, la soledad, la selva
> que no me pertenece [56].

El amor de Rhodo la aparta de esa noche de las cosas. Se la hace conocer y hace que se reconozca en ella. Puesto que es un despertar al mundo y a sí misma, la aparición de la consciencia significa deslumbramiento. Pero no sólo eso. Basta, para convencerse, con escuchar el dolorido lamento de Rhodo, tras el canto deslumbrado de Rosía.

---

54 Esa ecuación entre el ritmo erótico y el ritmo oceánico se verá desarrollada en todas las últimas páginas de *La espada encendida*, cuando el océano material que lleva en sí Rosía se exteriorice y se convierta en el lugar donde se realiza la pareja. En «La Luz» o en «Amanecer», los movimientos del amor acabarán por confundirse con la eternidad de la ondulación oceánica.

55 «El mar» (*La espada* LI, ed. cit., pág. 88).

56 «Habla Rosía» (*La espada* XXIX, ed. cit., pág. 52).

CONSCIENCIA Y SUFRIMIENTO

En un capítulo precedente hemos tratado de la empresa de Rhodo, el último hombre. Para romper con una historia saturada de lágrimas y de sangre, el guerrero decide «deshabitarse» y fundar en la Patagonia un reino solitario. Un verso de los *Cien sonetos de amor* define a la perfección la soledad de Rhodo:

> Soledad, dame el signo de tu incesante origen [57].

Ruptura regeneradora necesaria para la continuidad, la soledad es «incesante origen», origen que acepta negarse a sí mismo. El amor es en *La espada encendida* la forma que adopta esa aceptación. Rhodo descubre al encontrarse con Rosía, el carácter ilusorio de su Edén solitario. La Fugitiva despierta en él el deseo y despierta su consciencia:

> Mi orgullo me iba transformando en piedra,
> hasta que tú, Rosía, despertando
> desnuda, despertaste mi sangre y mis deberes.
>
> Dejé la monarquía de luto en las montañas
> y comprendí que volvía a sufrir... [58].

Consciencia es sufrimiento. Cada verso de *La espada* —y cada libro de los últimos quince años de la producción nerudiana— lo expresa. Consciencia es sufrimiento porque consciencia significa contradicción. Pretendiéndose solitaria la consciencia había soñado su propia desaparición dentro de la naturaleza. El Edén se basaba en la ilusión de una relación con el mundo que no fuera contradictoria, en la ficción de una materia ajena a la Historia. El papel primordial del amor es acabar con esa ilusión y denunciar como tal esa ficción. El amor de Rosía introduce en la existencia de Rhodo la necesaria, la saludable divi-

[57] *Cien sonetos* LXXXVII (O. C., II, pág. 334).
[58] «El enlutado» (*La espada* XXXII, ed. cit., pág. 58).

sión dentro de sí mismo que Neruda, en un breve y enigmático poema, llama «El extravío»:

> Oh amada mía, acércate y aléjate.
> Ven a besarme, ven a separarme.
> Ven a quemarme y dividirme.
> Ven a no continuarme, a mi extravío.
>
> Ven, oh amor, a no amarme, a destruirme
> para que encadenemos la dicha
> con la felicidad exterminada [59].

Esa felicidad cuyo exterminio condiciona la dicha de Rhodo es, precisamente, la que el guerrero había creído hallar en su Edén de soledad. Curioso canto de amor el de Rhodo: aspira a una unión cuya esencia es la división, la negación del Uno. «Ven a no continuarme»: no ser ya más su propia continuación estéril exige ese doloroso «extravío», esa quemadura y ese desgarrarse que se llama amor, que se llama consciencia y que también se llama destino.

> ¿Por qué llegó la destinada a él? [60].

En *La espada encendida* se afirma el amor como instrumento de un determinismo con mayor claridad que en nigún otro libro de Neruda:

> ¿Quién designó el designio? [61],

se pregunta Rhodo. Su pregunta no recibirá otra respuesta que la cólera del volcán y la huida de los amantes hacia el océano, que expresan una misma necesidad, esto es: la historia. La expulsión del Edén tiene, en *La espada encendida*, valor de cumplimiento. Podemos verlo confirmado por vez primera en el hecho de que la «maldición» que se expresará al final por boca del volcán no es exterior a aquéllos a quienes amenaza.

---

59 «El extravío» (*La espada* LVI, ed. cit., pág. 98).
60 «El dolor» (*La espada* XXXV, ed. cit., pág. 62).
61 «Los unos» (*La espada* LXVI, ed. cit., pág. 115).

Se aposenta desde que nace dentro del amor y lleva a cabo una paciente labor comparable a la del fuego en las entrañas de la tierra. El mismo tigre de ojos amarillos [62] está acechando en el corazón de los amantes y en el del volcán. La maldición, antes de estallar en un diluvio de fuego, se traduce en las relaciones de Rhodo y Rosía como amor hostil.

EL AMOR HOSTIL

Hay en *La espada encendida* notas que nos recuerdan algunos poemas eróticos de *Residencia en la tierra*. La imagen de los amantes de «Las furias y las penas» «interminablemente exterminados» resurge aquí y allá:

> Se deseaban, se lograban, se destruían,
> se ardían, se rompían, se caían de bruces,
> el uno dentro del otro, en una lucha a muerte,
> se enmarañaban, se perseguían, se odiaban,
> se buscaban, se destrozaban de amor,
> volvían a temerse y a maldecirse y a amarse,
> se negaban cerrando los ojos... [63].

El amor en su fase inicial es un enfrentamiento. Pero ese enfrentamiento no es de tipo sentimental o psicológico. Donde realmente se produce es en medio del mundo natural:

62

> respiraba el volcán,
> rondaba con sus garras
> bajo tierra,
> con ojos amarillos.
>
> (XLII, op. cit., pág. 75.)

El paralelismo entre el tigre del volcán y el amor de Rhodo y Rosía está sugerido en «Las fieras» (Op. cit., pág. 24):

> mientras Rhodo desde su almena cruel
> vigilaba el peligro de las fieras despiertas
> sabiendo que él llevaba el puma en su sangre.

63 «Las fieras» (*La espada* X, ed. cit., pág. 24).

..... De tanta amarga geografía,
reino, extensión, descubrimiento, fatiga,
como una maldición de la naturaleza,
se convirtieron en dioses desamparados,
vencidos por la furia del relámpago,
aniquilados por el amor hostil [64].

Ya que la relación de cada uno de los amantes con el otro no es sino su propia relación con la naturaleza, y puesto que el conocimiento amoroso ha revelado el carácter contradictorio de esa relación, el amor de Rhodo y Rosía en su primera fase no es sino la expresión, de manera antagónica, de la contradicción que mina el mundo natural y que se culminará con la erupción del volcán. El amor hostil ya no es y es todavía la soledad. Ya no es el ilusorio Edén pero tampoco es todavía la historia. Ya no es la consciencia dormida sino la consciencia que se encierra y se agota entre cadenas que ella misma se forja:

No había nada para los amantes.
Estaban presos de su paroxismo
y estaban presos en su propio Edén.

De cada paso hacia la soledad
habían regresado con cadenas.

Todos los frutos estaban prohibidos
y ellos lo habían devorado todo
hasta las flores de su propia sangre [65].

«Rompimos la cadena», termina diciendo Rosía en la última página del libro. Pero romper la cadena le ha exigido asumirla antes hasta el fondo. Para que la maldición cambie de signo ha sido necesario que encuentre en sí misma su propia negación: que el volcán perezca por su propia cólera.

---

64 «Los destructores» (*La espada* XXVI, ed. cit., pág. 48).
65 «La cadena» (*La espada* XXVII, ed. cit., pág. 49).

EL VOLCÁN O LA CONTRADICCIÓN EN ACCIÓN

El volcán es la contradicción en movimiento. *La espada encendida* le permite al lector seguir paso a paso el progreso de una paciente acumulación cuyo diluvio de fuego será su producto dialéctico:

> El volcán perforaba el peso
> de la montaña, acumulaba
> la cólera ferruginosa [66].

Como ya lo hemos visto expresado en el «amor hostil», ese proceso no es exterior a Rhodo y Rosía: está dentro de ellos y condiciona sus relaciones. Es digno de atención que sea la mujer quien siente en primer lugar dentro de sí las primeras manifestaciones y los progresos de la amenaza subterránea. Dos poemas dan cuenta de esa intuición que confirma lo que decíamos anteriormente de la «mujer material». En «El llanto», una tristeza sin causa aparente, una angustia difusa oprime el corazón de Rosía:

> Adentro de su propio ser secreto
> escuchó un crecimiento de campanas:
> sonaba el agua en la profundidad [67].

«Advenimiento», por su parte, desarrollará un paralelismo cargado de significación entre la erupción del volcán y la expansión de la consciencia, en Rosía:

> Ella sintió crecer adentro de ella
> no la razón, sino una rosa dura,
> una pasión como una cruz de piedra,
> un grito vegetal de sus raíces.
> De la tierra erizada brotaba el humo,
> invierta torre, lista
> para caer, bocina de los truenos,
> río de los dolores [68].

---

[66] «Volcán» (*La espada* XXXVII, ed. cit., pág. 66).
[67] «El llanto» (*La espada* XXXIV, ed. cit., pág. 61).
[68] «Advenimiento» (*La espada* LXX, ed. cit., pág. 122).

El secreto del poder que ejerce el volcán sobre los amantes radica en esa manera que tiene de poseer su ser material. Rhodo y Rosía están determinados por el Dios-volcán en la medida exacta en que participan de su esencia.

Por eso mismo que le otorga su dominio al volcán consumará su fin: como los amantes participan de esa esencia material y contradictoria, la maldición será su liberación.

En uno de los poemas que describen la progresión del fuego volcánico, Neruda emplea una imagen de lo más revelador: el volcán es un árbol invertido:

> El volcán es un árbol hacia abajo
> .....
> Crece y crece hacia abajo
> el árbol vivo que arde,
> derritiendo, agregando,
> amalgamando
> la espada del castigo [69].

Como es frecuente en la poesía de Neruda —recordemos *Residencia en la tierra*— la destrucción se expresa en términos de crecimiento. En otro momento, la imagen del pan que se levanta, igualmente empleada para evocar la actividad del volcán, representará esa misma contradicción. Las fuerzas que se abren camino en la piedra del volcán son indisociablemente fuerzas de vida y fuerzas de muerte, fuego destructor y savia o bien levadura. Por lo tanto, en la silenciosa espera que precede al cataclismo, la esperanza y la desesperación se confunden:

> No hay asombro como éste:
> la desesperación de la esperanza [70].

En el silencio que reina están en gestación simultáneamente una apocalipsis y una génesis:

---

69 «Volcán» (*La espada* LXIII, ed. cit., pág. 111).
70 «Volcán» (*La espada* LX, ed. cit., pág. 106).

Oh silencio que espera
derramarse,
extenderse,
hacia la destrucción
y el nacimiento [71].

La resurrección del volcán coincidirá con su agonía. El poema LXXI termina con el espectáculo de un Dios crucificado en su propia contradicción:

Gemía Dios
como un encarcelado
que fue quemado vivo.
Se derretía Dios
en sus derrotas,
y desde su pasión, tortura y muerte,
Dios, muerto para siempre,
amenazó a los hombres con su espada encendida [72].

EL NACIMIENTO A LA HISTORIA

La muerte del Dios-volcán significa el triunfo de la historia. Los que se desgarraban mutuamente «como águilas hambrientas», los «destructores», se transforman, apremiados por la necesidad, en constructores. Construyen con la madera de los bosques del Edén la nave a bordo de la que hallarán su salvación. «Al aprender a trabajar el metal y la madera», han entablado [73] con la naturaleza otro tipo de relación que los proyecta en la historia y los hace «divinos», entiéndase: completamente humanos. Al expulsar al hombre del Edén, ese Dios contradictorio ha realizado su propia superación —el paso de la catarata al final del cántico nerudiano es donde se sitúa esa superación—:

---

[71] «Volcán» (*La espada* L, ed. cit., pág. 86).
[72] «La espada encendida» (*La espada* LXXI, ed. cit., pág. 124).
[73] «El pasado» (*La espada* LXXXIV, ed. cit., pág. 145).

La catarata los levanta en vilo
y los hace caer desde su cielo,
los inunda, los pierde y los naufraga,
los recobra y los hunde,
los precipita al vértigo, en la espuma,
al rayo de agua, al golpe,
los recoge en sus manos de vapor,
los enlaza en el arco iris.

La nave cae y cruza,
ha muerto y redivive[74].

Más allá comienza el océano, el infinito material, la historia.

DE LA MEDITACIÓN SOBRE LA HISTORIA A LA MEDITACIÓN SOBRE LA MUERTE

El nacimiento a la historia, a la vez que lo es del hombre a sí mismo como individuo, es un responsabilizarse, una superación de su propia muerte por parte del individuo. Poema sobre la condición humana en el sentido más general, *La espada encendida* es, tanto como una meditación sobre la historia, una meditación sobre la muerte. Es algo revelador que el único texto del libro que lleva como título «La historia» reúna en una sola y larga frase[75] el sentimiento de plenitud que experimenta, al final de las pruebas, el hombre «liberador de su propia prisión» y el sentimiento de angustia que lo oprime tras haber sentido por primera vez en su boca «el sabor de la muerte». La expulsión del hombre del Edén natural es un parto. Pero ese parto exige que el que acaba de nacer a la historia asuma esa maldición necesaria para el movimiento mismo de la vida que es su condición temporal. El acceso a la continuidad histórica implica aceptarse a sí mismo como discontinuo, mortal. La luz que baña todo el final del libro va unida a la sombra, que inexorablemente, invade a Rhodo, que se pregunta:

74 «La catarata» (*La espada* LXXXI, ed. cit., pág. 140).
75 «La historia» (*La espada* LXIX, ed. cit., pág. 120).

La vida, un jardín perdido,
la muerte al fin, entre los otros muertos,
la hora llegada para ser mortales?

Era la hora
anaranjada
de la calcinación y del castigo?

Era la hora sin jardín,
sin selva
sin regreso? [76].

Los dos grandes ejes de la poesía nerudiana que son el tiempo y la historia se unen y se articulan en *La espada encendida* a la perfección. Esa convergencia explica que la historia presente, en las últimas páginas del libro, el rostro ideal de una eternidad.

Con una apoteosis, en el pleno sentido de la palabra, finaliza *La espada encendida*. El tiempo que da muerte, el tiempo de los individuos ya no existe para los nuevos dioses mecidos por la eternidad oceánica:

El mar los sostenía.
El aire azul, sin mancha,
sin lluvia, sin ceniza.
El sol central, con su fuego redondo.
La extensión del océano,
su estímulo profundo,
y la espaciosa libertad del día [77].

¿Concesión al idealismo? Podría creerse si ese desenlace lo fuera verdaderamente, si constituyera un final. El título del penúltimo poema —«Aquí termina y comienza este libro» [78]— nos advierte que no es nada de eso. La perspectiva en que sitúa su libro el autor es la de un mundo en el que princi-

[76] «La sombra» (*La espada* LXVIII, ed. cit., pág. 119).
[77] «La luz» (*La espada* LXXXII, ed. cit., pág. 142).
[78] «Aquí termina y comienza este libro» (*La espada* LXXXVI, ed. cit., página 147).

pio y fin dejan de excluirse recíprocamente: el mundo de la historia expresado por la dialéctica oceánica. Hemos de detenernos ante la elección del océano como lugar para el cumplimiento del destino humano que hace Neruda. La función que se le asigna en *La espada encendida* confirma lo que decíamos en un capítulo precedente: situarse fuera del tiempo es la paradoja que caracteriza a la dialéctica oceánica. El final de *La espada encendida* no nos ofrece una idealización de la historia, sino una afirmación del carácter fundamental de esa dialéctica. Dos visiones de la historia se conjugan en el cántico nerudiano: una cargada de incertidumbre y dudas, que recuerda la crónica pesimista de *Fin de mundo* y va unida a la evocación del pasado de Rhodo, y otra completamente radiante en la que el futuro del hombre se identifica con lo infinito del océano. La segunda no es, sin embargo, la negación ideal de la primera: únicamente muestra su sentido. No constituye una perspectiva utópica, sino que traduce en términos de absoluto la verdad dialéctica de la historia. La luz de la conciencia histórica y no la de la revelación mística envuelve y posee a los amantes «muertos de amor y de conocimiento» [79].

«LA ESPADA ENCENDIDA»: UNA SÍNTESIS DEL PENSAMIENTO NERUDIANO

La espada encendida ocupa en la obra de Pablo Neruda un lugar privilegiado. Ese libro es al último período de la producción del poeta lo que *Residencia en la tierra* y el *Canto General* son a los períodos precedentes: la gran obra cíclica en la que, en un determinado momento de su evolución, el pensamiento poético se recoge y se prepara para descubrir su propia coherencia. Obra, además, en la que integra, superándolas, las etapas anteriores de su desarrollo. La «monarquía de luto» de Rhodo el Solitario, su «estirpe de sol sombrío y de luna hereditaria» [80] hacen referencia constantemente al pasado residencial: *La espa-*

[79] «Los nuevos dioses» (*La espada* LXXXIII, ed. cit., pág. 143).
[80] «El dolor» (*La espada* XXXV, ed. cit., pág. 63).

da encendida no asimila sólo las experiencias del *Canto General* y de los libros que lo siguieron, sino también las de las *Residencias*. Ella muestra, mediante la destrucción del sueño edénico, su inevitable superación en la praxis histórica, pero, a la vez, se enriquece con algunos de sus elementos: la soledad y la ficción, que es su corolario, de una naturaleza al margen de la historia, se admiten como modalidades de una saludable ruptura. Esa asimilación crítica de la etapa de las *Residencias* tiene sus consecuencias en la forma de enfocar la historia, en los libros contemporáneos de *La espada*. Por no tomar más que un ejemplo característico, en *Fin de mundo*, es como si el sujeto poético que, en el *Canto General*, escondido en un rincón del fresco, relataba su propia desaparición, hubiera tomado el partido contrario decidiendo ver la historia con sus propios ojos y alcanzar su carácter general por la vía del testimonio personal. Esa rehabilitación de la experiencia subjetiva no debe considerarse como un volver a poner en duda el carácter objetivo de la historia y sus bases materiales. El interés de *La espada encendida* está en que muestra, mejor que ningún otro libro de Neruda, cómo las certezas de la historia emprenden los difíciles caminos de la experiencia personal, manteniendo con ésta un constante intercambio dialéctico en medio del cual está situada la concepción nerudiana del amor.

La originalidad de la relación del amor con la historia tal como se presenta en la poesía de Neruda consiste en que no se basa en absoluto en un humanismo sentimental —un amor que se extendiera hasta llegar a ser el «amor de la humanidad»— sino en el carácter material de la relación erótica. La conciencia amorosa es, para Neruda, la conciencia que se sabe material. Lo que representa la pareja es la naturaleza contradictoriamente presente ante ella misma. El amor representa la superación necesaria de esa contradicción en la historia. Una palabra se repite con insistencia en las últimas páginas de *La espada encendida:* la palabra «libertad»:

> La libertad del mar los levantaba
> en su espacioso vientre:
> ondulaban sin rumbo y sin dolor

en una nave sola,
de nuevo solos, pero ahora dueños
de sus arterias, dueños
de sus palabras, dioses
comunes, libres en el mar [81].

El amor conlleva una definición de la libertad. Es la expresión de un determinismo natural, pero es también el medio que le concede al hombre la naturaleza para librarse de ese determinismo: la misma fuerza que expulsa a los amantes del Edén los libera. El amor es un descubrimiento de su libertad por el hombre en tanto que manifestación de la necesidad. Es la historia aprehendida en el nivel más íntimo de la experiencia humana. Si el amor, que siempre ha ocupado en la poesía de Neruda un espacio considerable, está en el lugar principal a partir de 1958, se lo debe a su función de catalizador de la conciencia histórica.

---

81 «Los nuevos dioses» (*La espada* LXXXIII, ed. cit., pág. 143).

SÉPTIMA PARTE

LA POÉTICA NERUDIANA

PREAMBULO

¿POÉTICA O POÉTICAS?

Aludiendo en *La Barcarola* a su arte poética, Pablo Neruda habla de ella igual que de su vida: en plural:

> Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética
> que aún estaba sirviendo de ejemplo en cuadernos
> de melancolía
> cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los
> optimistas,
> y apenas me habían declarado oscuro como boca de lobo
> o de perro
> denunciaron a la policía la simplicidad de mi canto... [1].

Más allá del evidente placer de sumir en la confusión al crítico [2], esos extremos permiten discernir una profunda desconfianza respecto a cualquier tentativa de reducir su obra a tal o cual de sus sucesivos estados. Tal declaración no niega la unidad de una poética sino que llama la atención sobre ella: llamada de atención de lo más necesario, ya que es un rasgo común de un amplio sector de la crítica nerudiana (por muchos méritos que pueda poseer esta última, por otra parte) el no admitir el carácter unitario de la poética del vate chileno. A veces se pretende hacerlo [3]. Pero, so pretexto de poner de relie-

---

1 *La Barcarola* (O. C., II, pág. 779).

2 Como lo hace en otras ocasiones, en especial en «Testamento de otoño» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 173) y «Oda a la crítica» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1042).

3 Cf. Emir Rodríguez Monegal, «Pablo Neruda: El sistema del poeta» *(Revista Iberoamericana,* núms. 82-83, enero-junio 1973, págs. 41-71): «El

ve una constante, se conforma a menudo con elegir un aspecto y decretarlo esencial, tras haber barrido de la obra cuanto lo contradiga [4]. El crítico substituye el «sistema del poeta», que era el objeto legítimo de su estudio, por su propio sistema ideológico.

Más respetuosa con la realidad de la obra y más preocupada por señalar sus contradicciones es esa otra actitud que consiste en ver en la obra de Neruda la coexistencia de dos poéticas antagónicas [5]. Una de ellas, ahistórica, de tipo mítico y de carácter al fin y al cabo religioso orientada hacia el mundo inaccesible de las esencias, del origen del ser verdadero, y que postula el tiempo cíclico, sin progresión, del Eterno Retorno, sería, en cierto modo, una poética de la inmanencia: a través del poeta y, por así decirlo, a sus espaldas, se expresarían de manera irracional las fuerzas obscuras del «misterio cósmico». La otra, totalmente inconciliable con la primera, sería una poética orientada hacia la Historia, voluntarista, utilitaria, militante, al servicio de una verdad exterior y adaptada a las exigencias de la acción, que ya no postula un tiempo cíclico sino uno en constante progresión y creador de futuro. Esta segunda poética, aunque la honradez del crítico le obliga a tenerla en cuenta, sólo puede aparecer como negación de la otra, es decir como una poética que desatiende la poesía. Lo que de hecho se cuestiona, como en la actitud precedente, es la relación de la poesía

---

poeta cambia, muda de piel, asume otra persona. Es cierto. Pero también el poeta persiste en sí mismo, gira sobre su inmóvil centro, se ratifica. Es claro. El poeta es uno y su sistema, uno también» (pág. 70).

[4] Por ejemplo, en el artículo citado en la nota precedente, para lograr que el «don profético» sea el núcleo de la poesía de Neruda, E. R. Monegal se ve obligado a escamotear una buena parte de la obra, toda aquélla en la que la «vena profética» se ha visto interceptada por la poética del realismo socialista. Por otra parte, para que el «sistema del poeta», tal como él lo concibe, funcione, es preciso que silencie numerosas declaraciones de principios (cf. *Confieso que he vivido. Memorias,* o el discurso de Estocolmo, e incluso el prólogo de *Incitación al nixonicidio*) que dan fe de la fidelidad de Neruda, hasta los últimos años de su vida, a la poética formulada poco antes de los años 50.

[5] Esta actitud es la del poeta y crítico argentino Saúl Yurkievich (*Fundadores de la poesía latinoamericana,* Barral Ed., Barcelona, 1970).

con la historia. Esa relación adquiere un sesgo aberrante como consecuencia de dos hechos. Por una parte, se despoja de cualquier carácter histórico posible a la materia sobre la que se ejerce la actividad poética. Aunque el poeta no cese de ensalzar la dialéctica de lo que muere y de lo que nace y de descubrir el incansable crecimiento de los seres, como lo hace Neruda, sin embargo, se mantiene el postulado de un tiempo estancado en la eternidad del mito, el tiempo abstracto de los arquetipos. Por otra parte, se le cortan a la historia sus raíces materiales. En vez de definirla a partir del acto humano mediante el que la naturaleza realiza su propia transformación, se la convierte en un conjunto de «deberes», de exigencias morales, resumiendo: en una realidad puramente ideológica. Convertidas, pues, en entidades completamente estancas y separadas, naturaleza e historia pierden toda posibilidad de volver a encontrarse dentro de una poética coherente. Están obligadas a producir la yuxtaposición de dos poéticas inconciliables: una que postula una naturaleza sin historia, y la otra —en cierta forma, elemento de contraste de la primera—, una historia reducida a lo político, que se sitúa al margen de la relación fundamental del hombre con la naturaleza.

La primera consecuencia de esta deformación de los conceptos de naturaleza e historia, así como la de su relación, es una definición inmovilista, es decir: puramente tautológica, de la poesía. En lugar de gestarse la obra a causa de una perpetua superación de lo que ella es, procedería de una esencia exterior a su evolución y en la que se conformaría con encarnarse indefinidamente. En consecuencia, la poesía de Neruda, después de *Tentativa del hombre infinito,* no parecía haber experimentado más que variaciones superficiales que seguirían manteniéndola idéntica a sí misma. La irrupción de la historia de 1936 no parecería haber alterado su núcleo inquebrantable: hasta tal punto es cierto, que, para la crítica idealista, el negarse a admitir la historia no consiste sólo en negar que la obra poética pueda hablar de historia, sino en negar que pueda tener una.

Se comprende mejor desde ahora la desconfianza de Neruda[6], y no nos ha de extrañar ver en la base de su poética la crítica de un cierta concepción de la poesía, la manejada por la ideología dominante, y la acusación acerca de dos mitos que la sustentan: la «creación» y la «inspiración».

---

6 Esa desconfianza hacia la crítica, hemos de precisarlo, no se manifiesta de forma sistemática. Hallamos en las *Odas* una oda contra la crítica, pero también otra que la elogia. La segunda no corrige la primera: se refiere a otra crítica que tiene otros fines y otras bases:

> ... mano
> constructora,
> burbuja del nivel, línea de acero,
> palpitación de clase.
>
> («Oda a la crítica II», O. C., I, pág. 1235.)

Capítulo I

EL CANTO MATERIAL

UN POETA «OMNÍVORO»

Una inagotable curiosidad constituye el rasgo esencial del comportamiento nerudiano. Los lugares predilectos del poeta son esos donde aquélla puede ejercerse con toda libertad, se trate de la inextricable espesura o de los igualmente inextricables fascinantes mercados: el de Valparaíso, que canta —con mayúscula— un poema del *Memorial* [1], o el Mercado de las Pulgas que fue, durante las estancias parisinas de Neruda, meta de sus invariables peregrinaciones dominicales. Neruda tenía la pasión por los libros antiguos, las antigüedades, las conchas, los mascarones de proa. A menudo se ha dicho que su casa de Isla Negra era un museo. En realidad, este coleccionista era un ogro, y su apetito, su manera de estar en el mundo:

> Soy omnívoro de sentimientos, de seres, de libros, de acontecimientos, de batallas. Me comería toda la tierra. Me bebería todo el mar [2].

---

1 «Atención al Mercado» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, pág. 653).

2 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 359).

Esa glotonería es una modalidad del conocimiento. Conocer es un verbo que obra la unidad de todos los niveles de la actividad nerudiana: la escritura, el callejeo, la gastronomía, los viajes, la política, el amor, la amistad. En *Estravagario* se puede leer esta declaración de principios:

> En este mundo que corre y calla
> quiero más comunicaciones,
> otros lenguajes, otros signos,
> quiero conocer este mundo.
>
> Todos se han quedado contentos
> con presentaciones siniestras
> de rápidos capitalistas
> y sistemáticas mujeres.
> Yo quiero hablar con muchas cosas
> y no me iré de este planeta
> sin saber qué vine a buscar,
> sin averiguar este asunto,
> y no me bastan las personas,
> yo tengo que ir mucho más lejos
> y tengo que ir mucho más cerca[3].

Nada menos antropomórfico que el proyecto nerudiano: el hombre sólo lo centra por ese constante salir de sí mismo que presupone el gesto del conocimiento. Este último es inseparable en Neruda de lo que se denomina el compromiso y que con demasiada frecuencia se reduce, como lo recordaba el poema de *Estravagario*, a la siniestra presentación superficial de «rápidos capitalistas». Cuando da testimonio y se rebela, la poesía de Neruda proviene siempre de la sed de conocer, de la voluntad de llegar más allá de lo que la realidad muestra de sí misma, de explorar sus leyes a su manera. Cuando toma partido para cambiar el orden de las cosas, es porque ha sondeado su ser profundo. Cuando afirma, lo hace basándose en una incesante pregunta:

> Pregunté a cada cosa
> si tenía

[3] «Bestiario» *(Estravagario,* O. C., II, págs. 170-171.

algo más,
algo más que la estructura,
y así supe que nada era vacío:
todo era caja, tren, barco cargado
de multiplicaciones [4].

Ahora bien, ese preguntar que no es, aparentemente, constitutivo de un saber se caracteriza por ser un preguntar sin respuesta.

LA PREGUNTA SIN RESPUESTA

Entre los libros póstumos de Pablo Neruda, el *Libro de las Preguntas* no es el menos desconcertante. El interés principal de esa serie de más de trescientas frases interrogativas, es que en ellas se expresa un aspecto permanente de la poética nerudiana que es la pregunta sin respuesta. Se la encuentra en casi todas las páginas de la obra. Un poema de *Estravagario*, «Por boca cerrada entran las moscas» [5], compuesto también de una serie de interrogaciones, constituye su sistematización. Pero no es la primera. Es antes, en el *Canto General*, donde ha de buscarse el verdadero origen del *Libro de las Preguntas*. La catorceava parte del *Canto* incluye, efectivamente, un poema titulado «Los enigmas», que se limita a añadir una tras otras las preguntas sobre el océano y sus misterios y termina con una imagen particularmente significativa —y habitual en Neruda— [6]: la de la red:

Anduve como vosotros escarbando
la estrella interminable,

---

4 «Indagaciones» *(Plenos Poderes,* O.C., II, pág. 472).

5 «Por boca cerrada entran las moscas» *(Estravagario,* O.C., II, página 157).

6 Cf. El primer canto de «*Alturas de Macchu Picchu*» *(Canto General,* O.C., I, pág. 335), «Cordilleras de Chile» *(Memorial de Isla Negra,* O.C., II, pág. 573) y también «La primavera urbana» *(Memorial de Isla Negra,* O.C., II, pág. 575).

y en mi red, en la noche, me desperté desnudo,
única presa, pez encerrado en el viento [7].

El poeta pregunta pero tan sólo el mar posee la respuesta: «El mar lo sabe» [8]. El poeta es ese pescador que únicamente encuentra, entre las mallas del poema, a sí mismo y a su propia pregunta. Es el interrogador pescado en las redes de su propio interrogante. «Los enigmas», como ya hemos dicho, pertenece al «Gran Océano». No es una casualidad. La contemplación acuática seguirá siendo una de las principales situaciones de emisión de la pregunta sin respuesta, como lo confirman los dos ejemplos que brevemente vamos a analizar.

El poema del *Memorial* titulado «Soliloquio en las olas» copia un ritmo del oleaje marino: está organizado por completo en torno a ese movimiento de continuo ofrecimiento y de tenaz rechazo que lo caracteriza.

Sí, pero aquí estoy solo.
Se levanta
una ola,
tal vez dice su nombre, no comprendo,
murmura, arrastra el peso
de espuma y movimiento
y se retira... [9].

Incansable la resaca hace espejear una respuesta que, al instante, se desvanece:

..... A quién
preguntaré lo que me dijo?
A quién entre las olas
podré nombrar?
Y espero.

---

[7] «Los enigmas» (*Canto General* XIV: «*El Gran Océano*», O. C., I, página 681).

[8] *Ibíd.*

[9] «Soliloquio en las olas» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, pág. 572).

Otra vez se acercó la claridad [10].

Ante la mirada del poeta se repiten las olas de una pregunta frustrada sin cesar. No hay más respuesta que ese silencio —silencio del mar, mas también silencio de la muerte— que, tras haber «destruido todos los labios» el tiempo [11], invade en los últimos versos el poema y lo borra:

Yo me quedé solo
sin poder acudir a lo que el mundo,
sin duda, me ofrecía,
oyendo
cómo se desgranaba la riqueza,
las misteriosas uvas
de la sal, el amor desconocido
y quedaba en el día degradado
sólo un rumor
cada vez más distante
hasta que todo lo que pudo ser
se convirtió en silencio [12].

«El lago», en *La Barcarola,* desarrolla el mismo tema. Pero esa vez es el inmóvil chapoteo de las aguas del lago el que está destinado a representar la pregunta sin respuesta. Todo lector de Neruda sabe qué inmoderado uso hace del paréntesis. «El lago» es, sin embargo, en toda la obra del poeta, el único texto que presenta la particularidad de estar enteramente incluido entre paréntesis. Dada su longitud, sólo citaremos el comienzo y el final de ese poema en el que el ritmo ocupa un lugar esencial:

(Habla el lago Rupanco
toda la noche, solo.
Toda la noche el mismo
lenguaje rumoroso.

10 *Id.*, págs. 572-573.
11 *Id.*, pág. 573.
12 *Ibíd.*

Para qué, para quiénes
habla
el lago?

Suave suena en la sombra
como un sauce mojado.
Con qué, con quién conversa
toda la noche el lago?

.....

Escuchas?
Parece que llamara
a los que ya no pueden
hablar, oír, volver,
tal vez a nadie,
a nada) [13].

Por sí sola se impone una comparación con «Soliloquio en las olas». También aquí, inevitable corolario de la pregunta sin respuesta, el silencio y, también aquí, esbozada apenas en los cinco últimos versos, la alusión a la muerte. Como en «Soliloquio», el silencio se adueña del poema, pero por otros medios: el paréntesis, primordialmente, y lo convierte en una palabra ajena al discurso, en palabra de silencio. El funcionamiento del poema es el inverso del que observábamos en «Soliloquio», en el que el último verso del poema lo devolvía al silencio: el extenso paréntesis —paréntesis circular, cerrado sobre sí mismo— del «Lago» es, en sí, un silencio, y, al cerrarse sobre sí, es cuando la palabra, al final del mudo interrogante, recobra sus derechos. Todo el arte del poema, que la cita que hemos ofrecido, por demasiado breve, no puede ilustrar, consiste en ese silencio al que, literalmente, consigue reducir, por su cadencia y musicalidad peculiares, cada una de sus palabras.

No es necesario insistir una vez más sobre la importancia del silencio en los dos poemas que acabamos de citar. Ni sobre el lugar que ocupa en el conjunto de la poesía de Neruda ni la función que desempeña en su poética. La crítica nerudiana, con casi una sola excepción [14], no se ha interesado por este

[13] «El lago» *(La Barcarola,* O. C., II, págs. 833-835).

[14] Jaime Alazraki, «Para una poética de la poesía póstuma de Pablo

aspecto. La verdad es que nadie espera encontrarse tras esa poesía torrencial de Neruda, con una poética del silencio.

UNA POÉTICA DEL SILENCIO

Habremos resumido esquemáticamente lo que es el silencio en Neruda, diciendo que representa un «antes» y un «después» de la palabra que se confunde con un «antes» y un «después» de la existencia. El silencio envuelve —prolongando nuestra reflexión sobre «El lago»— al que habla en el paréntesis de su propia existencia. Después del canto nerudiano reina el silencio del mar. Antes que él, el silencio abismal de la selva austral. Con este último, naturalmente, se inician las *Memorias:*

> ... En un temblor de hojas atravesó el silencio la velocidad de un zorro, pero el silencio es la ley de estos follajes... Apenas el grito lejano de un animal confuso... La intersección penetrante de un pájaro escondido... El universo vegetal susurra apenas hasta que una tempestad ponga en acción toda la música terrestre.
>
> Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta. De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo [15].

«Aquel silencio con raíces» [16], dirá también en *Aún.* Esas raíces son las de su canto, las que su canto nunca dejará de buscar. En la casa de madera de la Frontera descubrió Neruda en el silencio el origen de la palabra y como su modalidad fundamental [17]:

> Yo que crecí dentro de un árbol
> tendría mucho que decir,

Neruda» (Simposio Neruda, University of South Carolina, las Américas, 1975).

15 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 12).

16 *Aún* XIII (Editorial Lumen, Barcelona, 1971).

17 «La palabra es un ala del silencio», podemos leer en el soneto XLIV (O. C., II, pág. 312) de los *Cien sonetos de amor.*

pero aprendí mucho silencio
que tengo mucho que callar... [18].

En esa misma casa, nostálgicamente reconstruida tan sólo por el olor de la madera, lejos de Temuco, reanudará el diálogo esencial en el otoño de su vida:

... contento de estar
rodeado por tanta pureza,
por tanto silencio que vuelve
a conversar con mi silencio [19].

El silencio hace referencia tanto a la «prehistoria» del poeta como a su «poshistoria», a una muerte que, como ya hemos dicho, adopta con gran frecuencia el rostro del océano: recordemos los últimos versos de «Fin de fiesta» [20] o la segunda estrofa de «Cita de invierno» [21]. Es una versión muy diferente del silencio final, pero no menos interesante, la que propone el final del «Testamento de otoño» en *Estravagario:*

Y ahora detrás de esta hoja
me voy y no desaparezco:
daré un salto en la transparencia
como un nadador del cielo,
y luego volveré a crecer
hasta ser tan pequeño un día
que el viento me llevará
y no sabré cómo me llamo
y no seré cuando despierte:

entonces cantaré en silencio [22].

El poeta ha relacionado sutilmente dos silencios: uno es con el que se cierra su libro, y el otro, con el que se cerrará su vida,

[18] «Silencio» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 85).
[19] «Carta para que me manden madera» *(Estravagario,* O. C., II, página 149).
[20] «Fin de fiesta» *(Cantos ceremoniales,* O. C., II, pág. 441).
[21] «Cita de invierno» *(Memorial de Isla Negra,* O. C., II, pág. 608).
[22] «Testamento de otoño» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 180).

mostrando de ese modo que son un único silencio que rige, desde fuera de nosotros mismos, el canto y también la vida. «Cantaré en silencio». Ese canto silencioso no nos resulta desconocido. Ya lo hemos encontrado en ese extraño poema del *Memorial* titulado «La noche», en el que estaba formulado de forma magistral el tema de lo deshabitado:

> Alguna vez ser invisible,
> hablar sin palabras... [23].

La experiencia del silencio va unida a la de lo deshabitado. Basta para convencerse de ello con leer ese poema de *La Barcarola* en el que el poeta se disfraza de cosmonauta y explora un planeta que lo fascina, desde siempre:

> Poco a poco el silencio me hizo un Robinson asustadizo
> sin ropa pero sin hambre, sin sed porque por los poros
> la luz mineral nutría y humedecía, pero poco
> a poco el planeta me descolgó de mi lengua,
> y erré sin idioma, oscuro, por las arenas del silencio.
>
> Oh soledad espacial del silencio! Se deshace
> el ruido del corazón y cuando sobresaltado
> oí un silencio debajo de otro silencio mayor:
> me fui adelgazando hasta ser sólo silencio en aquel barrio
> del cielo
> donde caí y fui enterrado por un cauce silencioso,
> por un gran río de esmeraldas que no sabían cantar [24].

Poema-ficción destinado a escenificar la ficción de un silencio absoluto, que sería a la palabra lo que lo deshabitado es a la historia humana. El «río de esmeraldas» en que se sumerge, por último, la palabra poética, la niega sólo para revelar su silencioso —y material— origen: la luz se ha convertido en voz de esas esmeraldas «que no sabían cantar».

Expresa esa misma ficción, en un registro muy distinto, un breve poema de *Las manos y el día*. La negación de la escri-

---

23 «La noche» (*Memorial de Isla Negra* V, O. C., II, pág. 635).
24 «El astronauta» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 846).

tura por el silencio se manifiesta en él explícitamente mediante un gesto —«El golpe»— que transforma el poema en una muda mancha de tinta:

> Tal vez mejor hubiera
> volcado en una copa
> toda tu esencia, y haberla arrojado
> en una sola página, manchándola
> con una sola estrella verde
> y que sólo esa mancha
> hubiera sido todo
> lo que escribí a lo largo de mi vida,
> sin alfabeto ni interpretaciones:
> un solo golpe oscuro
> sin palabras [25].

¿Desesperanza respecto al lenguaje? ¿Escepticismo hacia las palabras? [26]. Acaso. Pero, sobre todo, esto: no existe otro absoluto para el poema que el silencio de las cosas que llama a la humildad a una palabra embriagada de sus poderes. Al inundar los signos del lenguaje, la tinta —la famosa tinta verde que usaba Neruda, de manera exclusiva— se vuelve lenguaje también ella. La tinta material les transmite a las palabras que

---

[25] «El golpe» (*Las manos del día* XLVI, O. C., II, pág. 991).

[26] Jaime Alazraki comenta ese poema en el artículo sobre «La poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda» (*Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, enero-junio 1973). Aunque estamos de acuerdo con la descripción que hace de la negación del lenguaje, no lo estamos tanto con la interpretación mallarmeana que de él propone: «En este poema, intitulado «El golpe», asoma el escritor que desespera del lenguaje. «El golpe» es la versión nerudiana de esa escéptica reflexión —«words, words, words»— que por un momento enajena al poeta de su instrumento, o de ese ideal mallarmeano que concebía al poeta como «músico del silencio»; como si, de pronto, su fe en el poderío de las palabras se desvaneciera y buscara trascenderlas en un silencio que las neutraliza a todas o en un golpe que las contiene a todas» (Art. cit., página 284). Ello implica olvidar que, a diferencia del silencio de Mallarmé, en el que lo real se volatiliza para permitir la instauración de una realidad de puro lenguaje, el silencio nerudiano no sólo postula, sino que también proclama la irreductible objetividad del mundo material, como un alegato contra la ilusión de una poesía de la «creación».

están hechas de su silencio [27]. Su negación tiene el mismo sentido que la negación de cualquier rastro de vida humana, en medio de algunos paisajes. El silencio en «El golpe» no es más mallarmeano que el silencio del Norte Grande evocado en un texto de *Aún* [28] que constituye una definición perfecta del silencio de lo deshabitado:

> Yo allí solo, buscando la razón de la tierra
> sin hombres y sin alas, poderosa,
> sola en su magnitud, como si hubiera
> destruido una por una las vidas
> para establecer su silencio [29].

«Como si...»: igual que anteriormente en «El golpe» o «El astronauta», ese silencio es una ficción: simular que se desaparece en el silencio de las cosas es, para la palabra nerudiana, una manera de nutrirse del mismo. A partir de esta evidencia hay que enfocar la «pregunta sin respuesta» que habíamos descubierto en el fondo del conocimiento poético.

«LA PURA SABIDURÍA DEL QUE NO SABE NADA»

Este conocimiento, como decíamos, no es constitutivo de un saber. Es cierto en el sentido de que es esencialmente interrogativo. Pero no en el de que esa interrogación incesantemente

---

27 Recordamos que ya en *Residencia en la tierra,* el silencio estaba asimilado al origen material:

> Del centro puro que los ruidos nunca
> atravesaron, de la intacta cera,
> salen claros relámpagos lineales,
> palomas con destino de volutas.
>
> («Apogeo del apio», O. C., I, pág. 234.)

28 Ese poema irrumpe de forma inesperada en un libro exclusivamente dedicado a los paisajes y a los recuerdos del Chile austral. Únicamente la experiencia del silencio primordial de lo deshabitado une, por encima de la oposición geográfica, la Frontera y el Norte Grande.

29 *Aún* XXII (op. cit., pág. 61).

repetida designe una ignorancia que, así como el silencio es esencial a la palabra, sea esencial al saber. Neruda, en más de una ocasión, convierte esta ignorancia en una de las principales virtudes del poeta:

> Es verdad que entre los sabios
> he sido el único ignorante,
> y entre los que menos sabían
> yo siempre supe un poco menos,
> y fue tan poco mi saber
> que aprendí la sabiduría [30].

Aún con mayor claridad, en el *Memorial de Isla Negra* definirá la poesía como la

> pura sabiduría
> del que no sabe nada [31].

Tras ese saber amasado de ignorancia se oculta la confesión del conocimiento poético de su fundamental dependencia con respecto a su objeto. La pregunta que en el poema se plantea no existe si no es por la respuesta ya inscrita en el mundo material. Por lo tanto, sólo abusando del lenguaje la hemos calificado de «sin respuesta»: en vez de dudar de la realidad de su objeto, en vez de diluirla en un vago agnosticismo, constituye su triunfo definitivo. El silencio abierto por la pregunta sin respuesta no remite al sujeto, como el espejo del idealismo, a su propia imagen. Lo hace salir de sí, por el contrario, y, dando un rodeo verdaderamente paradójico, descubrir su propio canto como canto material.

El carácter material del canto encierra una contradicción que, como veremos la crítica idealista ha sabido aprovechar. El «Canto material» implica, al mismo tiempo, la negación del silencio por el discurso poético y la negación de ese último con el silencio material. En realidad, esa contradicción no lo es

---

30 «Abejas (I)» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 81).

31 «La poesía» *(Memorial de Isla Negra* I: «*Donde nace la lluvia*», O. C., II, pág. 506).

más que en la medida en que no se reconoce esa negación de la palabra en la materia silenciosa como lo que es: una ficción que reivindica como tal, en lugar de ocultarla, esa situación contradictoria de un lenguaje que habla desde el silencio, de ese «canto silencioso» del que hablábamos más arriba. Sin duda alguna, uno de los aspectos más sorprendentes y más característicos de la poética nerudiana es ese uso ficticio, que en ella se manifiesta, de una palabra que realiza —y que describe paradójicamente— su propia aniquilación en la objetividad silenciosa de la materia. Su forma más frecuente es un viaje imaginario al interior del mundo elemental. Así pues, en el fondo de la poética de Neruda, se halla ese sueño imposible con el que ya hemos podido comprobar que estaba constantemente obsesionado: habitar lo deshabitado, explorar el mundo material sin alterar su integridad: sin romperlo, darle una voz al silencio.

EL VIAJE A LO DESHABITADO

Como para recordar su carácter ficticio, es frecuente que el viaje al centro de la materia adopte el aspecto onírico:

> Yo duermo a veces, voy
> hacia el origen, retrocedo en vilo
> llevado por mi condición intrínseca
> de dormilón de la naturaleza,
> y en sueños extravago
> despertando en el fondo de las piedras [32].

Las regiones visitadas pueden ser submarinas también:

> El hecho es que hasta cuando estoy dormido
> de algún modo magnético circulo
> en la universidad del oleaje [33].

---

32 *Las piedras del cielo* VIII (Losada, Buenos Aires, 1970, pág. 28).

33 «El mar» *(Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O.C., II, página 583).

«Universidad» donde, como sabemos, Neruda recibirá lecciones de «música o conciencia» [34]. En otro momento, seguirá el poeta el curso de un río para penetrar en lo más profundo del «hemisferio ahogado».

> En las noches duermo como los ríos, recorriendo
> algo incesantemente, rompiendo, adelantando
> la noche natatoria, levantando las horas
> hacia la luz, palpando las secretas
> imágenes que la cal ha desterrado, subiendo por el bronce
> hasta las cataratas recién disciplinadas, y toco
> en un camino de ríos lo que no se distribuye
> sino la rosa nunca nacida, el hemisferio ahogado [35].

Nos guardaremos mucho de hablar a propósito de ese «dormir» poético del que duerme despierto característico de los surrealistas. Más que de una auténtica actividad onírica, de lo que se trata es de una forma de «ensimismamiento». Ese sueño no es el de la voluntad sino más bien, como sugeríamos más arriba, uno de los aspectos que adopta. Además, cuando se sabe con qué insistencia Neruda define la poesía como un trabajo [36], se valora cuán lejos está de concederle a esta inmersión ficticia en el seno de las cosas un carácter productivo. El viaje imaginario a lo deshabitado no hace nacer el poema por generación, por decirlo así, espontánea, de una «comunión con el mundo natural», más de lo que lo hace nacer de un sueño de la razón. Hemos de abrir un paréntesis en este punto para estudiar una noción que a propósito de Neruda se empleó con gran frecuencia: el panteísmo [37].

---

[34] *Ibíd.*

[35] «Eternidad» (*Canto General* VII: «*Canto general a Chile*», O. C., I, página 528).

[36] Cf. en el capítulo siguiente.

[37] Saúl Yurkievich (*Fundadores...*, op. cit., pág. 143) prefiere la palabra «naturalismo», en el sentido de «la poesía como emanación de la naturaleza», a la palabra panteísmo.

A PROPÓSITO DEL «PANTEÍSMO NERUDIANO»

Es innegable, en los poemas del Neruda adolescente, la presencia difusa de una ideología panteísta, que se manifiesta en numerosos poemas de *Crepusculario* [38], pero no se ha de subestimar su importancia: se pueden encontrar en germen en el panteísmo simplista de *Crepusculario* algunos temas del futuro materialismo nerudiano, como la pareja de palabras «surco / semilla», por ejemplo. Nosotros nos proponemos solamente subrayar la función ideológica de ese panteísmo, definido con bastante vaguedad a menudo, o de sus derivados [39], y la utiliza-

[38] Cf. «Pantheos» (O. C., I, pág. 42) o «Sinfonía de la trilla» (O. C., I, página 71).

[39] La mística oriental, por ejemplo, con la que, según Jaime Alazraki («Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda», *Revista Iberoamericana*, núms. 82-83, enero-junio 1973, págs. 263-291), parece tener cierta relación: «Neruda —afirma— puede estar muy lejos, y en verdad, lo está de tales especulaciones místicas, pero la integración y reconciliación que propone su poesía más reciente apunta a ese mismo esfuerzo de transustanciación cósmica que trasudan los versos de Attar, a la misma unión universal postulada por los textos vedantas» (art. cit., pág. 289). Un trabajo reciente («Para una poética de la poesía póstuma de Neruda», Simposio Neruda, University of South Carolina, Las Américas, 1975, págs. 41-73) es todavía más categórico: la cuestión —afirma el crítico argentino— se sitúa más allá de la relación —evidente, a juicio suyo— entre poesía y religión. Alega entonces la existencia de artículos inéditos recogidos por Juan Loveluck, escritos por Neruda durante su estancia en Oriente y que dan testimonio del conocimiento que poseía el poeta de las doctrinas esotéricas de la India.

Con respecto a la tesis sustentada por Jaime Alazraki expondremos tres series de observaciones.

La primera se refiere a la influencia directa que hubieran podido ejercer sobre Neruda los Upanishads. Será útil recordar que, en sus *Memorias*, el poeta rechaza esta hipótesis: «He leído en algunos ensayos sobre mi poesía que mi permanencia en Extremo Oriente influye en determinados aspectos de mi obra, especialmente en *Residencia en la tierra*. En verdad, mis únicos versos de aquel tiempo fueron los de *Residencia en la tierra*, pero, sin atreverme a sostenerlo de forma tajante, digo que me parece equivocado eso de la influencia» *(Confieso que he vivido. Memorias*, op. cit., pág. 116).

ción a la que se le somete para evacuar la historia del materialismo nerudiano.

Lo que explica el éxito de la tesis «panteísta», entre la crítica nerudiana, es la resistencia que ofrece la poesía de Neruda a los esquemas tradicionales del idealismo en poesía. El peso que tiene el mundo material en la obra del poeta chileno es tal que difícilmente permite situar en las zonas etéreas de una subjeti-

---

La segunda observación se refiere al contenido mismo de esas «convergencias». Cuando Jaime Alazraki considera dentro de la influencia esotérica la idea característica de Neruda de «la continuidad del hombre y de la naturaleza» («Para una poética», art. cit., pág. 64) parece ignorar que esta idea es esencial también en el pensamiento de Marx y Engels, de quienes no se podría decir que les ha influenciado el pensamiento oriental. Un estudio de conjunto de la poesía de Neruda, incluido ese período, evidencia modalidades de la continuidad entre el hombre y la naturaleza ajenas por completo a la filosofía oriental, en especial la del trabajo humano, del que ya sabemos qué importancia tiene en el pensamiento materialista y en Neruda. Por lo mismo, la idea de la unidad de todas las manifestaciones de la vida, considerada por J. Alazraki como otro punto de convergencia, resulta ser, a poco que se la observe con detalle, muy diferente, en la poesía de Neruda, de lo que es la filosofía hindú. La unidad nerudiana es dinámica y contradictoria. No se basa, como parece creerlo J. Alazraki, en una «reconciliación de los contrarios», sino en su continua superación.

Nuestra última observación se va a referir a las relaciones entre poesía y religión, que constituyen el trasfondo ideológico de la tesis de Alazraki. Da la casualidad de que Neruda aborda ese tema en una página de las *Memorias:* «La inclinación profunda del hombre es la poesía y de ella salió la liturgia, los salmos y también el contenido de las religiones. El poeta se atrevió con los fenómenos de la naturaleza y, en las primeras edades, se tituló sacerdote para preservar su vocación. De ahí que, en la época moderna, el poeta, para defender su poesía, tome la investidura que le dan las calles y las masas. El poeta civil de hoy sigue siendo el del más antiguo sacerdocio. Antes pactó con las tinieblas y ahora debe interpretar la luz» (*Confieso que he vivido,* op. cit., pág. 361).

Como puede comprobarse, Neruda no niega que exista relación entre poesía y religión, pero plantea el problema de forma muy diferente que Alazraki. Para este último («Para una poética», art. cit., pág. 62), por medio de la poesía se manifiesta un elemento permanente en la naturaleza humana, que es el sentido de lo sagrado. Para Neruda, no es lo fundamental lo sagrado, sino el conocimiento humano, del cual constituyó una etapa histórica.

vidad maravillosamente estancada, los orígenes de la «inspiración» [40]. Calificar de «panteísta» a la poética nerudiana es una manera de reconocer en ella la preponderancia de la materia, pero dando, en especial, a través del término «Cosmos» que tanto se emplea, una definición resueltamente idealista de esta última. La ley de aquella materia no será el movimiento ni la contradicción, sino la identidad productora de «mitos» [41]. Al inmovilizarse, la contradicción desaparece [42]. Al fusionarse, los elementos contrarios restablecen la imagen idealista del origen, de la unidad perdida [43], cuya búsqueda nostálgica representaría la poesía nerudiana. La palabra clave de esta búsqueda es identificación [44]. Identificándose con el «cosmos», el poeta se convier-

[40] Esa es una de las razones por las que E. R. Monegal se rebela contra el empleo que A. Alonso hace del concepto de «inspiración» en su comentario de «Arte Poética» *(Residencia* I) y propone sustituirlo por lo que él llama «Lo profético»: «el don profético es algo más que la inspiración. Los seis versos finales del poema sintetizan una estética de la poesía como profecía, de la poesía que está surgiendo del fondo más abismal del mundo y del poeta, de la poesía como iluminación, como rito y como salvación» («El sistema del poeta», art. cit., pág. 47).

[41] Cf. Saúl Yurkievich («Mito e Historia...», art. cit., pág. 11): la poesía de Neruda «... nos sitúa en el tiempo natural cíclico, sin progreso, el del eterno retorno, donde todo es transferible, reversible, recuperable, donde nacimiento y muerte son intercambiables...»; y Jaime Alazraki («Poética de la penumbra», art. cit., pág. 287): «Dentro de esa unidad, el tiempo de los días 'que se descartan y se suman' cede a un tiempo mágico-religioso que descree de la sucesión para instaurar un 'eterno ahora'... Neruda, el poeta de la historia, alcanza aquí el reverso de la historia o su eje o su abstracta materia...».

[42] Se trata de la «reconciliación» de la sombra y de la luz en el seno de la «penumbra», de la que habla J. Alazraki (art. cit., pág. 289). La expresión de «penumbra» nos parece particularmente desacertada a causa de la idea que implica de degradación de la luz. Pues, como se sabe, incluso en sus últimos libros, Neruda se autodefinió constantemente como «hombre luz» y reafirmó constantemente «su reverberante profesión» *(Geografía infructuosa:* «El sol», op. cit., pág. 10).

[43] Esta poesía mítica «... postula un retroceso, un regreso al útero, una vuelta al origen que privilegia el pasado; es una versión nostálgica, alimentada por el deseo de recobrar la plenitud del comienzo» (Saúl Yurkievich, «Mito e Historia», art. cit., pág. 114).

[44] «Al hablar de su identificación con el misterio, con el abismo, con las estrellas, Neruda está aludiendo a ese sentimiento de unidad con el

te en profeta. A través de él y, por decirlo así, sin que él lo sepa se expresan las fuerzas oscuras de un «abismo», el de su subjetividad fundida con la naturaleza. Eso es igual que decir que la poesía no se podría definir como producto de un determinado trabajo [45]. La palabra poética es «don de profecía», revelación en el sentido religioso del término [46]. La definición del poema como una «emanación de la naturaleza» [47], a la vez que acierta al situar el origen del canto fuera del sujeto, falsea ese origen al dotarlo de poder profético. Habiéndose librado de la contradicción por la que la conciencia poética se opone a lo real, la materia se hace verbo mediante un proceso que es, a fin de cuentas, el del Verbo que se hace Carne. Cualesquiera que sean las apariencias, esa ideología poética que, simplificando, hemos denominado «panteísta», mantiene como sostén de la poética nerudiana el mito que, durante más de treinta años, aquélla estuvo combatiendo sin tregua: la inspiración.

Tras haber cerrado ese paréntesis largo en exceso, es preciso volver a lo que lo había suscitado: el paradójico viaje —puesto que en él está descrita como silencio la palabra— al centro de lo deshabitado. Ese viaje no es una actitud mágica que pretenda substituir a la producción de la escritura. Su función es la de designar, mediante el subterfugio de esa ficción que denominamos lo deshabitado, un substrato verdadero y permanente, esto es: la materia. Aquél manifiesta una pertenencia a esta última, que no podría limitarse al acto de escribir [48], pero

---

cosmos que está a la raíz de su poesía» (Monegal, «El sistema», art. cit., página 68). Existen variantes: «Una arrebatada consustanciación cósmica..., un salto simpático» (S. Yurkievich, *Fundadores*, op. cit., pág. 155), «Una transustanciación cósmica» (J. Alazraki, «Poética de la penumbra», art. cit., pág. 289).

[45] «El poema no es trabajosa producción, forjadura de una voluntad consciente...» (S. Yurkievich, «Mito e Historia», art. cit., pág. 117).

[46] Cf. E. R. Monegal, «El sistema» (art. cit., pág. 49).

[47] S. Yurkievich («Mito e Historia»).

[48] Esa es la razón por la que el viaje por la materia se describe a menudo como nocturno (cf. *Plenos poderes:* «Plenos poderes», O. C., II, página 488), es decir: desbordando el marco de esa actividad «diurna» que la escritura es.

que, irreductiblemente, la sustenta. Reconocerse material no es, para el canto nerudiano, como querrían los que propugnan la tesis «panteísta», negarse en tanto que escritura: es integrar su proceso específico en la generalidad del proceso material. Ahora bien, eso es precisamente lo que Neruda hace cuando procede, en su obra, a una constante asimilación de la poesía a un fenómeno natural, y cuando reconoce en el irresistible ritmo ascendente del canto la impersonal labor del crecimiento.

EL CANTO COMO CRECIMIENTO

Al emprender, en las *Odas elementales*, la exaltación de la fertilidad de la tierra, Neruda se ve arrastrado irresistiblemente a componer un arte poética. El deslizamiento que, desde los primeros versos de la oda, se produce del «yo, poeta» al «yo, materia» contiene implícitamente esa orientación:

A ti fertilidad, entraña
verde,
madre materia, vegetal tesoro,
fecundación, aumento,
yo canto,
yo, poeta,
yo, hierba,
raíz, grano, corola,
sílaba de la tierra [49].

Siendo materia el poeta, el principio de su canto será la fertilidad. Él mismo será el terreno donde, mediante un proceso obscuro para la consciencia, se elabora el texto:

Tierra, la primavera
se elabora en mi sangre,
siento
como si fuera

[49] «Oda a la fertilidad de la tierra» (*Odas elementales*, O. C., I, página 1058).

árbol, territorio,
cumplirse en mí los ciclos
de la tierra.
.....
y entonces todo el día,
toda la noche canto [50].

El trabajo de la escritura, que analizaremos en el próximo capítulo, tan sólo es la parte visible de ese trabajo subterráneo, de esa germinación secreta cuyo ámbito permanente es el poeta (entiéndase: su lenguaje). La «Oda a la fertilidad de la tierra» desarrolla hasta sus últimas posibilidades ese arte poética. Al final, el poema se reabsorbe en sí mismo y pone de manifiesto la paradoja del arte poética que halla en su objeto —la fertilidad— su verdadero sujeto:

... no puedo describirte,
ven a mí,
fertilízame [51].

Esa confesión y esa llamada son esenciales. Toda la poesía de Neruda está marcada por el deseo de unirse más estrechamente al crecimiento que la produce. Por consiguiente, más que la musicalidad, la define el ritmo. Siguiendo a Amado Alonso, se ha hablado mucho, para caracterizar el estilo de Neruda, de enumeraciones «caóticas», pero no se ha señalado lo suficiente su carácter dinámico. El movimiento que anima la enumeración nerudiana la convierte en algo distinto de un simple caos: en un orden constantemente destruido y reconstruido. Más adelante volveremos sobre esta dialéctica del orden y del caos. Subrayemos ahora únicamente que la noción de crecimiento es consubstancial con la poética de Pablo Neruda. Eso es lo que impide la introducción, en el sistema nerudiano, de una problemática idealista del origen, que es ajena a él. Si el canto tiene origen en el crecimiento, es un origen que en ningún momento

50 *Id.*, pág. 1059.
51 *Id.*, pág. 1060.

pretende ser exterior al movimiento material del que, sin separación posible, es productor y producto. Uno de los poemas capitales del *Memorial de Isla Negra*, «Lo que nace conmigo», constituye un ejemplo perfecto de esa nueva definición dialéctica de la noción de origen a partir de la de crecimiento.

En ese texto, Neruda ha intentado representar el crecimiento material en la infinita multiplicidad de sus manifestaciones, lo cual, como en la «Oda a la fertilidad», equivale a describir su propio crecimiento. Sólo citaremos una parte de la larga frase enumerativa de veintiún versos que forma casi la totalidad del poema:

> Canto a la hierba que nace conmigo
> en este instante libre, a los fermentos
> del queso, del vinagre, a la secreta
> floración del primer semen, canto
> al canto de la leche que ahora cae
> de blancura en blancura a los pezones
> .....
> como un tambor eterno
> suenan las sucesiones, el transcurso
> de ser a ser, y nazco, nazco, nazco
> con lo que está naciendo, estoy unido
> al crecimiento... [52].

Cantar es nacer. El canto es experiencia del origen, pero experiencia del origen incesante. Por ello es, desde su misma raíz, Historia, historia vivida en su plano más inmediatamente existencial, y, a la inversa, la evidencia del canto, que la poesía de Neruda repite hasta la saciedad, proclama la existencia del ser en su nivel más objetivo:

> Yo canto. Yo canto. Yo canto. Yo canto [53].
> .....
> Y canto porque canto y porque canto [54].

---

52 «Lo que nace conmigo» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 605).

53 «Estoy lejos» (*La Barcarola*, O. C., II, pág. 780).

54 «Plenos poderes» (*Plenos poderes*, O. C., II, pág. 489).

«Hablo, luego existo», vendrá a decir el poeta en *Plenos poderes* [55]. Ese *cogito* poético aparece entre líneas en todos los textos en que Neruda ensalza en el crecimiento el principio material de su canto. Uno de los más significativos es, sin lugar a dudas, ese corto poema del *Memorial de Isla Negra* titulado «Mareas», que reproduciremos íntegramente:

> Crecí empapado en aguas naturales
> como el molusco en fósforo marino:
> en mí repercutía la sal rota
> y mi propio esqueleto construía.
> Cómo explicar, casi sin movimiento
> de la respiración azul y amarga,
> una a una las olas repitieron
> lo que yo presentía y palpitaba
> hasta que sal y zumo me formaron:
> el desdén y el deseo de una ola,
> el ritmo verde que en lo más oculto
> levantó un edificio transparente,
> aquel secreto se mantuvo y luego
> sentí que yo latía como aquello:
> que mi canto crecía con el agua [56].

«¿Cómo explicar?...». ¿Cómo, efectivamente, distinguir y al mismo tiempo mostrar en su indisociable unidad esos tres componentes de la experiencia poética que son el movimiento material, la existencia del hombre y el canto del poeta? El último verso identifica el movimiento de las «aguas naturales» con el crecimiento del canto al igual que el primer verso lo había identificado con las aguas incesantemente destruidas del devenir existencial. La contradicción que se produce en el flujo y reflujo del océano, en los latidos del corazón y en los ritmos de la palabra, es la misma.

---

[55] «Pronuncio y soy» (*Plenos poderes:* «La palabra», O. C., II, página 447).

[56] «Mareas» (*Memorial de Isla Negra* III: «*El fuego cruel*», O. C., II, página 590).

LA SINCERIDAD Y LA ENVIDIA

Esa unidad tiene como consecuencia que no haya, en Neruda, incoherencia cuando denuncia las imposturas de una poesía del sujeto y, al mismo tiempo, hace una llamada —en apariencia, dentro de la más pura tradición del idealismo romántico—, a la «sinceridad» poética: «Sinceridad, en esta palabra tan modesta, tan atrasada, tan pisoteada y despreciada por el séquito resplandeciente que acompaña eróticamente a la estética, está tal vez definida mi constante acción» [57]. Confesaba en un discurso de 1962 [58], pero se cuidaba de precisar: «... sinceridad no significa una simplista entrega de la emoción o del conocimiento... Comprendí de una manera vaga que mi trabajo debía producirse en forma tan orgánica y total que mi poesía fuera como mi propia respiración, producto acompasado de mi existencia, resultado de mi crecimiento natural» [59].

Por lo tanto, la sinceridad nerudiana no es una verdad de carácter subjetivo. Se basa en la identidad que existe entre el canto, la respiración y el crecimiento del ser. Desde ese presupuesto, no significa replegarse en sí mismo el ser uno mismo totalmente sino, por el contrario, el medio más seguro de alcanzar la «generalidad» que, como ya hemos dicho, constituía la ambición primordial del proyecto poético de Neruda: «Yo tenía que ser yo mismo», escribirá en sus *Memorias*, «esforzán-

57 Cf. O. C., II, pág. 1102. Es un hecho que el poeta nunca ha dejado de elogiar la sinceridad desde el comienzo de su carrera. Citemos para situarnos el grito final de *Crepusculario:* «Fueron creadas por mí estas palabras!» (O. C., I, pág. 82), el prólogo de 1926 de *El habitante y su esperanza* («Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad», cf. O. C., I, pág. 121) y *Conducta y poesía,* un manifiesto publicado en 1935 en la revista madrileña *El caballo verde para la poesía:* «...y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre» (O. C., II, pág. 1042).

58 «Latorre, Prado, y mi propia sombra» (O. C., II, pág. 1102).

59 *Ibid.*

dome por extenderme como las propias tierras en que me tocó nacer» [60].

«Extenderse»: no nos sorprende que algunos se hayan sentido amenazados por esa irresistible manera de ser «uno mismo» y que se hayan prevenido contra ello. Las enemistades literarias de Neruda no son coto privado de la biografía [61].

Neruda le dedicó dos largos poemas a esa «envidia» de la que toda su vida se sintió rodeado y que le hizo sufrir enormemente: «Oda a la envidia» [62] y «Para la envidia» [63]. En ese segundo poema, que pertenece al *Memorial*, desarrolla una idea que ya existía, en forma polémica, en la oda de 1954: «Existen porque existo» [64]. En «Para la envidia» compara su crecimiento poético con el imperioso de un árbol que no sólo da frutos sino también, inevitablemente, sombra. Llega un momento dramático, explica, en el que, bajo esta sombra que se densa, ya «no se divisan los dedos de la luz»:

> hasta que desde la humedad yacente
> en donde esperan las germinaciones
> no se divisan los dedos de la luz:
> el gratuito sol le fue negado
> a la semilla hambrienta
> y a plena oscuridad desencadena
> el alma un desarrollo atormentado [65].

La envidia que suscita le parece al poeta que es como el revés negativo de su propio crecimiento. Por eso no hay otra

---

[60] *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 357).

[61] Es una especie de homenaje involuntario el que le rindieron al poeta, con la energía extraordinaria que emplearon para combatirle, algunos de sus adversarios. Neruda, en sus *Memorias*, hace un retrato feroz de quien parece lograr un récord difícilmente igualable en ese aspecto: «Perico de Palotes», en el que podemos reconocer sin problemas al poeta chileno Pablo de Rokha.

[62] *Odas elementales* (O. C., I, pág. 1052).

[63] *Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*» (O. C., II, página 628).

[64] «Oda a la envidia» (*Odas elementales*, O. C., I, pág. 1055).

[65] «Para la envidia» (*Memorial de Isla Negra* IV: «*El cazador de raíces*», O. C., II, pág. 630).

respuesta para la envidia que el crecimiento mismo: la evidencia material del canto de que hablábamos hace poco. Cuando, en las últimas páginas del *Canto General,* invitaba el poeta a sus adversarios «a disolverse en sus dominios» y a perderse «bajo las siete leguas de su canto» [66], no se trataba de ingenuas fanfarronadas: como pertenece a la fecundidad, el poeta es invencible. El crecimiento de que es partícipe le confiere a su palabra un carácter de imperiosa necesidad, que una tradición deformante atribuía a la «inspiración». De ello deriva una nueva definición de los «plenos poderes» que sin cesar le ha reconocido Neruda al lenguaje.

A menos que se acepte la hipótesis de un inexplicable giro ideológico, nos habrá de extrañar leer al final de un poema de *Las manos del día,* los dos versos siguientes:

> hasta que son, hasta que comienza
> otra vez el comienzo por el verbo [67].

En el principio era el verbo [68]. ¿Hemos de creer que Neruda adopta a su manera la palabra del *Génesis* y se adhiere a la tesis idealista del Verbo creador de realidad? [69]. Antes de decidir si es así y de analizar con mayor detalle ese poema de *Las manos del día,* de donde hemos tomado esos versos, es conveniente poner en tela de juicio una idea que hemos recibido, según la cual Neruda no vería en el lenguaje más que un simple

---

66 «La bondad combatiente» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, página 711).

67 «Yo no sé nada» *(Las manos del día* LXV, O. C., II, pág. 1003).

68 La misma idea está expresada en el poema de *Plenos poderes* titulado «La palabra»:

> Dan cristal al cristal, sangre a la sangre,
> y dan vida a la vida las palabras.
>
> (O. C., II, pág. 447.)

69 Esa parece ser la opinión de Jaime Alazraki cuando escribe, comentando esos dos versos, que Neruda redescubre en ellos: «... la palabra como creación o invención de la realidad» («Poética de la penumbra...», art. cit., pág. 283).

vehículo destinado a transmitir un «mensaje», y sería un poeta poco sensible a lo que se ha dado en llamar la «magia de las palabras».

EL LENGUAJE SECRETO DEL «ORÉGANO»

Una de las mejores respuestas con que Neruda haya desmentido ese punto de vista simplista consiste en una fábula maliciosa de *Defectos escogidos* titulada «Orégano». En ella relata el poeta el descubrimiento de una palabra maravillosa que le permitió escapar del «pozo de su ser aún oscuro», del «laberinto» de lenguaje en que se hallaba encerrado: la palabra «Orégano».

> No quise aprender más palabra alguna.
>
> Quemé los diccionarios,
> me encerré en esas sílabas cantoras,
> retrospectivas, mágicas, silvestres... [70].

El poema termina dirigiéndose apasionadamente a esas cuatro sílabas mágicas que desde ahora le sirven de lenguaje al poeta:

> Oh lepidóptero entre las palabras,
> oh palabra helicóptero,
> purísima, preñada
> como una aparición sacerdotal
> y cargada de aroma,
> territorial como un leopardo negro,
> fosforescente orégano,
> que me sirvió para no hablar con nadie
> y para aclarar mi destino
> renunciando al alarde del discurso
> con un secreto idioma, el del orégano [71].

Es evidente la malicia que hay en la substitución de las tinieblas de la expresión hermética —¿alusión a la poesía de las *Residencias*?— por una claridad que no lo es menos. Una palabra

[70] «Orégano» (*Defectos escogidos*, Losada, Buenos Aires, 1974, pág. 74).
[71] *Id.*, pág. 75.

«mágica», y no la transparencia del discurso racional, «aclara el destino» del poeta y lo devuelve a la plenitud de su función. Y es que hay magias y magias, y la cuestión está en definir su naturaleza y su origen. Respecto a eso, los epítetos empleados por Neruda constituyen un índice inestimable. Esas sílabas «mágicas» no sólo son calificadas de «silvestres» —lo que, al fin y al cabo, podría no ser más que una pincelada impresionista—, sino también de «retrospectivas». Eso significa que la selva a la que se hace referencia no es abstracta. Pertenece al pasado del poeta. Como ya se habrá adivinado, la palabra «orégano» —«cargado de aroma», impregnado del olor material de la madera cortada— recibe su poder de la «espesura de la infancia»[72]. Es asombroso que Neruda defina ese poder como poder que no implica comunicación:

> ... que me sirvió para no hablar con nadie
> y para aclarar mi destino...

Es como si esas dos proposiciones estuvieran unidas por una relación de causalidad; como si la clara consciencia de su vocación le viniera al poeta de esa palabra que a nadie se dirige y que, por lo tanto, puede reemplazar a todas las demás, como

---

72 Otro detalle del texto conforma esta lectura. Cuando Neruda escribe:

> ... territorial como un leopardo negro,
> fosforescente orégano...

inconscientemente repite, para expresar la pertenencia del «orégano» a ese «territorio» que, para él, compendia el mundo natural, una imagen que había empleado en el *Canto General* para poner de manifiesto la total integración del guerrero araucano en el mundo de la materia:

> Amontonó su cabellera
> como un pequeño puma rojo
> y los ojos de piedra dura
> brillaban desde la materia
> como fulgores implacables
> salidos de la cacería.
>
> («Surgen los hombres», O. C., I, pág. 386.)

si el destino del poeta hallase su sentido en una palabra que, a poco que se piense, es un lenguaje del silencio.

El secreto del «orégano» consiste en que es una ficción paralela a la del canto silencioso y, como éste, destinada a afirmar, mediante una negación del lenguaje, la materialidad primordial del canto.

LAS PALABRAS MATERIALES

Otros textos de Neruda se ocupan de subrayar esta materialidad a través de la carne concreta de las palabras, de su sonoridad, su volumen, su grafía. Con el título de «La palabra», el poeta le dedica al lenguaje dos grandes páginas de sus *Memorias*. El texto se inicia recordando una verdad fundamental en toda poesía:

> Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan... [73].

Es una forma de decir, con Apollinaire, que «la poesía se hace en la boca». Son las palabras las que cantan. No sería muy exagerado añadir: antes de que existiera el poema y antes de que existiera el hombre. «Amo tanto las palabras...», leemos unas líneas más allá. Neruda ama las palabras como ama todo: con sensualidad. El lenguaje, desde siempre, le parece dotado de una consistencia material. Se lo puede tocar, acariciar su superficie que, en «Sobre una poesía sin pureza», en 1935, comparaba con la suave y dura «del instrumento tocado sin descanso» [74]. En otra ocasión, las palabras son piedras a las que el poeta, que considera que el uso social las ha erosionado demasiado, les volverá a dar, paradójicamente, su rugosidad material. Quiero palabras —dice— que tengan la virginidad de las piedras:

> palabras ásperas
> como piedras vírgenes [75].

---

[73] *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 73).
[74] «Sobre una poesía sin pureza» (O. C., II, pág. 1040).
[75] «Verbo» (*Las manos del día* LX, O. C., II, pág. 1000).

En la página de las *Memorias* que citamos más arriba, se encuentra precisamente esa sorprendente visión de la palabra incrustada en el poema como un trozo de materia en bruto o, si permanece colgante, como estalactita segregada por el silencio material:

> ... las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola... [76].

Más aún que con el oído, la vista o el tacto, las palabras exigen ser tratadas con la función gustativa. Las palabras se saborean como un manjar, y, por último, con un gesto ritual, se comen:

> ... las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas...
>
> Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto... [77].

Desde la «Oda al caldillo de congrio» [78], ya sabíamos que una receta de cocina podía constituir un poema: véase cómo la poesía se ha convertido en cocina, cocina del lenguaje. Pero comerse las palabras no significa apropiárselas, ni alienarlas al convertirlas en propiedad del sujeto, por el contrario, significa «liberarlas», reconociéndoles, a través del acto más natural y elemental, su calidad de seres materiales.

En ese mismo orden de ideas, la «Oda al diccionario» [79] describe las palabras durmiendo en las silenciosas profundidades del diccionario, de forma semejante a la semilla en las de la tierra, hasta florecer un día con las sonoridades que entusiasman al poeta. Y con las formas también; por ejemplo, a Neruda no le gusta leer a Quevedo más que en esas ediciones antiguas

---

76 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 73).

77 *Ibid.*

78 *Odas elementales* (O.C., I, pág. 1029).

79 «Oda al diccionario» (*Nuevas odas elementales*, O.C., I, pág. 1244).

donde «los sonetos se despliegan en línea de combate como buques acorazados» [80]. El *Libro de las preguntas* —y, con anterioridad, a la «Oda a la tipografía» [81]— jugará a perderse en la materialidad sonora y gráfica de las palabras:

> De qué río salen los peces?
> De la palabra platería?
>
> Y no naufragan los veleros
> por un exceso de vocales? [82].

Pero, al final de una de esas piruetas literarias cuyo humor recuerda por necesidad el de un Ramón Gómez de la Serna [83], está ese ruego ferviente:

> Puedes amarme, silabaria,
> y darme un beso sustantivo? [84].

A continuación de esa glotonería sensual hallamos una búsqueda que podría calificarse de ontológica. La relación que mantiene el poeta con la substancia concreta de las palabras no es accesoria sino «substantiva»: condiciona al mismo tiempo la existencia y el funcionamiento íntimo del poema.

EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO

Al término de esa incursión en la materialidad del lenguaje nerudiano, es necesario volver sobre la sorprendente referencia al poder del Verbo bíblico que hace Neruda en el poema de *Las manos del día*, «Yo no sé nada», que ahora citaremos en su totalidad:

---

[80] *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 369).

[81] «Oda a la tipografía» *(Nuevas odas elementales*, O. C., I, pág. 1347).

[82] *Libro de las preguntas* LXV (op. cit., pág. 83).

[83] Es sabido que Neruda le profesaba gran admiración al autor de las «Greguerías» (Cf. «Oda a Ramón Gómez de la Serna», en *Navegaciones y regresos*, O. C., II, pág. 255), y también *Memorias* (op. cit., pág. 163).

[84] *Libro de las preguntas* LXV (op. cit., pág. 83).

En el perímetro y la exactitud
de ciencias inexactas, aquí estoy,
compañeros,
sin saber explicar estos vocablos
que se trasladan poco a poco al cielo
y que prueban robustas existencias.

De nada nos valió
enterrar el avestruz en la cabeza,
o hacernos agujeros en la tierra.
«No hay nada que saber, se sabe todo».
«No nos molesten con la geometría».
Lo cierto es que una abstracta incertidumbre
sale de cada caos que regresa
cada vez a ser orden,
y qué curioso, todo
comienza con palabras,
nuevas palabras que se sientan solas
a la mesa, sin previa invitación,
palabras detestables que tragamos
y que se meten en nuestros armarios,
en nuestras camas, en nuestros amores,
hasta que son, hasta que comienza
otra vez el comienzo por el verbo [85].

Su título —«Yo no sé nada»— sitúa ese poema en la problemática del «saber» y de la «ignorancia» poéticas, que estudiábamos al comienzo de este capítulo. Habiéndola reconocido en la primera estrofa («... sin saber explicar estos vocablos...»), denuncia, sin embargo, la ignorancia al comienzo de la estrofa siguiente, en las dos formas que con mayor frecuencia adopta: el rechazo puro y simple de saber («... no nos molesten con la geometría») y el negarse a saber más, el conocimiento satisfecho de sí mismo («... se sabe todo...»). El reconocimiento por parte del poeta de su propia ignorancia no significaba renunciar al saber: al contrario, en la última parte del poema se la propondrá como base de todo saber:

[85] «Yo no sé nada» (*Las manos del día* LXV, O. C., II, pág. 1003).

Lo *cierto* es que una abstracta *incertidumbre*... [86].

La antítesis entre la primera y la última palabra de ese verso, con el que inicia su fin el poema, puede compararse con la del principio:

En el perímetro y la *exactitud*
de ciencias *inexactas*... [87].

El par de palabras, «cierto / incertidumbre», recoge los términos de la antítesis inicial «exactitud / inexactas», pero dándoles dinamismo y dialéctica en una frase que, por no romper o estancar el movimiento, cae en una cierta lentitud de ritmo:

Lo cierto es que una abstracta incertidumbre
sale de cada caos que regresa
cada vez a ser orden...

El conocimiento está descrito aquí como una dialéctica del orden y del caos, como un orden del saber que, de forma constante, genera, a través de una «abstracta incertidumbre» su propia negación en un caos que superará inmediatamente un nuevo saber. Se comprende que el poeta haya podido presentar la inexactitud como algo esencial a las ciencias exactas: el movimiento del conocimiento destruye sin cesar y sin cesar reconstruye —agrandándolas— las fronteras («el perímetro») de su saber. El hombre, sujeto del conocimiento, no podría detener su movimiento.

De nada nos valió
enterrar el avestruz en la cabeza...

Pues las fuerzas que actúan en esa dinámica del saber son objetivas. Es una necesidad de carácter material la que se expresa a través de ellas. Aquí interviene la experiencia que el

[86] El subrayado es nuestro.
[87] *Id.*

poeta posee de la materialidad del lenguaje: a su nivel correspondiente, las palabras están animadas, efectivamente, por esa necesidad. De donde se deriva su aparente autonomía, la tendencia que tienen a transgredir, de forma constante, el perímetro que la inteligencia conceptual les ha asignado. Las palabras tienen el poder de introducir en las certezas del orden establecido esa «abstracta incertidumbre», que es el motor del conocimiento y del progreso humano. Por eso es válido decir, como Neruda, que

> ... todo
> comienza con palabras.

Mas veamos qué modificación realiza sobre el mensaje bíblico: no es en pasado, sino en presente como conjuga el verbo «comenzar». El Verbo no era en el principio: es en el seno de un perpetuo recomenzar. No crea realidad, sino que, por el rechazo de todo sentido y todo orden establecido, que en lo más profundo de sí lleva, revela nuevas regiones de ésta [88].

---

[88] En ciertos aspectos, «Yo no sé nada» recuerda un poema de Guillermo Apollinaire que le gustaba especialmente a Neruda: «La jolie rousse» («La bella pelirroja»), que cita casi completo en su discurso de ingreso en la Facultad de Filosofía y de Educación en 1962 (*Latorre, Prado y mi propia sombra*, O. C., II, pág. 1101):

> Entre nosotros y para nosotros amigos míos
> considero esta vieja querella de la tradición y de la invención
> del Orden y de la Aventura.

Se habrá observado que el poema de Neruda no sólo adopta ese modo de dirigirse a sus amigos («compañeros», dice el chileno) del poeta francés, sino que evoca también la «querella del Orden y de la Aventura» (orden / caos). Apollinaire, como Neruda, le confiere a la poesía una función de exploración y de conocimiento:

> Queremos daros vastos e insólitos dominios
> donde ofrece el misterio su cosecha de flores a todo el que
> la quiera
> hay allí fuegos nuevos de inéditos colores
> mil fantasmas imponderables
> a los que ha de otorgarse realidad
> queremos explorar la bondad humana región
> enorme donde todo enmudece.

Esa capacidad de subversión de que son portadoras las palabras, y en la que vemos que se apoya Neruda, no es sinónimo de abandono a lo irracional [89]. Por el contrario, anuncia el fin de un racionalismo cerrado, ajeno al pensamiento materialista, a la vez que hace que se resquebraje una cierta concepción del realismo.

> Os amo idealismo y realismo,
> como agua y piedra
> sois
> partes del mundo,
> luz y raíz del árbol de la vida [90].

SOBRE EL REALISMO

No hay que equivocarse con esta declaración con que comienza el poema-manifiesto del *Memorial* titulado «La verdad». No se trata, como han podido creerlo algunos [91], de una declaración de principios idealista, en el sentido filosófico del término [92].

Esos últimos versos adquieren, citados por Neruda, una resonancia muy particular: dar al hombre nuevos dominios no es sólo descifrar los misterios del mundo natural. La felicidad del hombre es parte integrante de esos «vastos e insólitos dominios» que el poeta se propone descubrir. Al ser definida como praxis del conocimiento, la poesía demuestra la necesidad de su compromiso con la historia.

[89] Cf. «Moralidades» *(Las manos del día* LIII, O. C., II, pág. 995):

> Que la razón no me acompañe más,
> dice mi compañero, y lo acompaño
> porque amo, como nadie, el extravío.
> Vuelve mi compañero a la razón
> y acompaño otra vez al compañero
> porque sin la razón no sobrevivo.

[90] «La verdad» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, página 666).

[91] Luis F. González Cruz, por ejemplo, según el cual Neruda «... así abraza un idealismo que contradice la filosofía materialista del partido al cual pertenece» *(Pablo Neruda y el «Memorial de Isla Negra». Integración de la visión poética,* Ediciones Universal, Miami, 1972, pág. 171).

[92] ¿Es necesario recordar que el idealismo, al contrario que el materialismo, afirma el carácter primordial del espíritu en relación con la

¿Es necesario indicar que, en el texto de Neruda, no es al materialismo sino al «realismo» a lo que se opone el «idealismo»? Lo que, por el contrario, afirman categóricamente esos primeros versos de «La verdad» es cuán esencial es para la poesía responsabilizarse no sólo de lo que es, sino también de lo que aún no es: no sólo importa la «piedra» de las certezas adquiridas, sino también el «agua» corriente del devenir humano, no sólo la palpable «raíz», sino también la «luz» hacia la que crece; en resumen: no sólo la realidad, sino también esa negación de sí misma que conlleva y que se llama futuro. Va implícito en ello el realismo [93]. Cuando Neruda escribe:

Amo lo que no tiene sino sueños [94]

no dice que la vida sea un sueño sino que los sueños le son indispensables a la vida. Si pretende ser una estética viviente del conocimiento, el realismo ha de aprender a soñar. Ateniéndose

---

naturaleza y que para él es la conciencia la que determina la vida y no al contrario?

93 Neruda comparte con su amigo Aragon esa concepción abierta del realismo: «Toda poesía es el ser que lleva el saber más allá del haber, es decir, más allá de la experiencia directa de lo adquirido por el conocimiento enumerativo, y el poeta es quien crea imagen por medio de una hipótesis, descubre a partir de la realidad una relación ignorada por un camino que es a la vez el de la invención musical y el de la imaginación científica, como si estuviera dotado de un sentido desconocido suplementario, que es más o menos lo que intentaba decir al hablar del radar poesía» (*Los poetas*, Gallimard, 1960, pág. 163). Como Neruda, Aragon se basa para dar esta definición del realismo en el carácter material y autónomo del lenguaje y en su poder de transgresión:

> Aún no he acabado nunca acabaré de maravillarme
> ante esas formaciones de cristal ante esas precipitaciones
> de la palabra
> ante esos géiser del sentido, esas aguas de las profundidades
> que brontan
> a la eterna finitud de esa catástrofe sin fin del pensamiento.
> (*Id.* pág. 173.)

94 «La verdad» (*Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, página 667).

donos a Neruda, no cabe duda de que «la ficción de lo deshabitado», que nos ha parecido descubrir en el fondo de su poética, es parte integrante de la perspectiva realista definida en «La verdad». El poeta, por lo demás, alude en ese poema, para ilustrar su idea, a una de las modalidades más características de esta ficción que es la muerte como acto de conocimiento:

> No me cierren los ojos
> aun después de muerto,
> los necesitaré aún para aprender,
> para mirar y comprender mi muerte [95].

La ambición de alcanzar un conocimiento que desborde las fronteras de la experiencia individual convierte a lo imaginario en un componente esencial del realismo nerudiano. En «La verdad» se critica, por supuesto, un academicismo («He leído tantos versos —declara el poeta— sobre el Primero de Mayo, que ya no escribo sino sobre el segundo día de ese mes»), pero se critica más profundamente un realismo que se limite a reflejar pasivamente —estáticamente por lo tanto— lo real, en vez de proponerse aprehender su movimiento [96], un realismo, dicho con otras palabras, cuyas consecuencias sean el empobrecimiento de lo real y la reducción del campo de la praxis humana:

> Y lo real? También, sin duda alguna,
> pero que nos aumente,
> que nos alargue, que nos haga fríos,
> que nos redacte
> tanto el orden del pan como el del alma [97].

Como veremos en el capítulo siguiente, semejante concepción del realismo implica reintegrar la subjetividad en el trabajo

[95] *Ibíd.*

[96] Puede pensarse, evidentemente —las alusiones sarcásticas contenidas en «La verdad» no dejan lugar a dudas a ese respecto— en el realismo socialista, tal como lo había definido en la URSS poco después de la guerra mundial Jdanov (Cf. Jdanov, *Sobre la literatura, la filosofía y la música*, trad. francesa en Ed. de la Nouvelle Critique, 1950).

[97] «La verdad» *(Memorial de Isla Negra* V: «*Sonata crítica*», O. C., II, página 668).

de la escritura. Aquí se trataba solamente de mostrar hasta qué punto está relacionado con los orígenes del canto ese «realismo abierto». La imposibilidad de una estética normativa deriva, en primer lugar, de ese imperioso crecimiento del ser del que participa el lenguaje. Sin embargo, nada sería más falso que reintroducir desde la perspectiva de esta comprobación, una estética de la revelación o, lo que en definitiva viene a ser lo mismo, una estética de la «generación espontánea». Si el canto es material, la materia no es el canto. Como toda creación humana, la poesía es el producto de esta contradicción en la que entra la materia consigo misma, cuyo nombre es el trabajo.

Capítulo II

EL TRABAJO POÉTICO

Por grande que haya podido ser en los últimos veinticinco años de su existencia la evolución experimentada por su obra, hay algo respecto a lo que la actitud de Pablo Neruda no ha variado: en definir su poesía como un trabajo. Hasta el punto de que, en el momento de redactar sus *Memorias* en los últimos meses de su vida, podrá limitarse a retranscribir sin cambiar nada la mayor parte de las declaraciones que había hecho respecto a ese tema veinte años antes [1]. Desde el *Canto General* [2] a *Fin de mundo* [3] y al discurso pronunciado en Estocolmo

---

[1] «El poeta no es «un pequeño dios», ni ha arrebatado el fuego celeste, ni procede de una raza especial, andrógina o maligna. El poeta es trabajador de oficio. Este oficio no es más importante que los otros. No es más arriesgado que los otros, salvo cuando se enfrenta con las fuerzas sociales regresivas. Entonces es peligroso porque habla, porque es portador de la verdad. Es un oficio delicado porque debe expresar muchos sentidos inexpresados, debe ser él mismo el coro antiguo, la afirmación sonora de lo que mucha gente sintió sin poder expresarlo....» (Esas palabras, pronunciadas durante el ciclo de conferencias organizadas en 1954 en la Universidad de Santiago y citadas por E. R. Monegal *(El viajero inmóvil,* op. cit., pág. 154), han sido incluidas en el *Cuaderno 11* de las *Memorias,* op. cit., pág. 363.

[2] Cf. «La línea de madera» *(Canto General* XV: «*Yo soy*», O.C., I, página 709).

[3] Cf. «Artes poéticas» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 77).

cuando recibió el Premio Nobel de Literatura [4], Neruda siempre comparó al poeta tan pronto a un carpintero como a un panadero, tan pronto a un herrero como a un obrero metalúrgico. La «Oda a la poesía», aunque emplee una mayúscula para referirse a la Poesía, la hace bajar a la calle deliberadamente:

> Tanto anduve contigo
> que te perdí el respeto.
> Dejé de verte como
> náyade vaporosa,
> te puse a trabajar de lavandera,
> a vender pan en las panaderías,
> a hilar con las sencillas tejedoras,
> a golpear hierros en la metalurgia [5].

La poesía es un trabajo en tanto que es una actividad transformadora. Como decía Neruda en la conferencia antes citada, el poeta no es «un pequeño dios», según la expresión de Vicente Huidobro, porque no crea. Pero no por ello es pasivo. Si es «materia que canta» [6], es como consecuencia de un acto que lo opone a ésta. Ese enfrentamiento ya está presente en la opción que implica la escritura. «Oda al hilo», que constituye una de las numerosas artes poéticas clandestinas disimuladas entre las *Odas elementales*, evoca con una extensa metáfora la necesidad de esa opción que abre, entre el poeta y el mundo material, una distancia que es su modo de relacionarse con él. Los materiales con que cuenta son innumerables «como corderos». Se ofrecen a él como una «montaña» y no se podría intentar atravesarla sin perderse:

> No lo puedes hacer,
> tienes que hilarla,
> levanta un hilo,
> súbelo:
> interminable y puro

4 *Anales de la Universidad de Santiago. Estudios sobre P. Neruda* (enero-diciembre 1971, págs. 31-37).

5 «Oda a la poesía» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1147).

6 «El pastor perdido» *(Las uvas y el viento,* O. C., I, pág. 784).

de tantos sitios sale,
de la nieve,
del hombre,
es duro porque todos
los metales lo hicieron,
es frágil porque el humo
lo dibujó temblando... [7].

Es el hilo de la poesía: uno e ininterrumpido como la materia, pero mantiene con ella una relación de oposición mediante la cual se forma. De ahí, este consejo al poeta:

No tienes
que enredarlo de nuevo,
volverlo a confundir
con el tiempo y la tierra [8].

La materia no canta en la cítara del poeta sino transformada en ese hilo que une y separa. De esta contradicción, cierto es que la «Oda al hilo» se ocupa sobre todo del segundo término. Pero nos guardaremos mucho de olvidar el primero: la poesía es trabajo únicamente porque el canto es material. No hay solución de continuidad entre el trabajo de la escritura y el de las fuerzas del crecimiento.

TRABAJO POÉTICO Y CRECIMIENTO MATERIAL

Es conveniente no considerar opuesto sino complementario de la «Oda al hilo» un poema del *Memorial de Isla Negra* que tampoco es explícitamente un arte poética, pero que trata de una situación que, en nuestra opinión, simboliza bien el trabajo poético. Durante un paseo por los bosques, el poeta procede a una extraña tarea: la de enterrar una raíz:

Busqué para enterrar de nuevo
la raíz del árbol difunto:
me parecía que en el aire

[7] «Oda al hilo» *(Odas elementales,* O. C., I, págs. 1074-1075).
[8] *Id.*, pág. 1075.

aquella cabellera dura
era el dolor del pasajero:
y cuando la metí en la tierra
se estremeció como una mano
y otra vez, tal vez, esta vez,
volvió a vivir con sus raíces [9].

Puede verse en ese gesto una imagen que es ejemplo de la relación que existe entre el trabajo poético y el crecimiento material. Hundir la raíz en la tierra invierte el movimiento del crecimiento, y consagra, dialécticamente, la participación del poeta en ese movimiento. La transformación de la raíz en mano, en el séptimo verso, es una respuesta a esa mano que se había hundido en el suelo para convertirse en raíz. Los trabajos del poeta no son sino la prolongación de esos otros, oscuros, de la tierra:

El bosque contaba conmigo
para sus trabajos profundos [10],

afirmará el poeta. Se comprende que, para el autor del *Memorial*, desde el momento en que la inspiración ha sido devuelta a sus orígenes materiales ya no exista una antinomia entre ella y el trabajo de escritor. Por eso, Neruda podrá definir la poesía, una página después [11], y sin contradecirse, en *Confieso que he vivido. Memorias:* como «el más antiguo de los sacerdocios», y como un «oficio» que puede ejercerse de encargo. Los versos de «Bosque» que citábamos son una buena muestra de la conjunción, en un mismo acto de conocimiento, del trabajo y del rito. Se afirma una unidad entre la identificación ritual de la imaginación poética con el movimiento de la materia y la transformación de ésta por la praxis de la escritura. La tradición idealista se niega a admitir esa unidad oponiendo inspiración y trabajo poético, como durante mucho tiempo lo hizo la poesía del

9 «Bosque» *(Memorial de Isla Negra* IV: «El cazador de raíces», O. C., II, pág. 612).

10 *Ibíd.*

11 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., págs. 361 y 362).

propio Pablo Neruda, al proceder, antes de 1936, a mitificar constantemente el acto que la producía.

«TENTATIVA»: REVELACIÓN Y FALSEAMIENTO DEL TRABAJO POÉTICO

> No sé hacer el canto de los días
> sin querer suelto el canto la alabanza de las noches [12].

En *Tentativa del hombre infinito*, el trabajo poético está asociado a la noche. Cuando en los últimos versos del poema el poeta se compara con el panadero, no es, como con frecuencia lo hará más tarde, por asimilar la poesía a la «obligación comunitaria» [13] del pan cotidiano, sino, simplemente, porque, al igual que el poeta, el panadero es un trabajador nocturno [14]. La elec-

[12] *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 111).

[13] «Discurso de Estocolmo» (*Anales de la Universidad de Chile*, op. cit., página 35).

[14] Cf. ese pasaje de *El habitante y su esperanza* en el que el poeta se dirige a los trabajadores nocturnos: «... a vosotros los que por completo conocéis el secreto de las noches y os alimentáis de ese misterio, a vosotros los desinteresados vigilantes que tenéis los ojos abiertos en la puerta de los túneles, allí donde una luz roja parpadea el peligro, y gusanos de luz verde cruzan su vientre, a vosotros los que conocéis el destino de la vigilia y que en el mar, en el desierto, en el destierro veis nacer y crecer las grandes mariposas de alas de trapo que brotan del sueño incompartible, vosotros los pescadores, poetas, panaderos, guardianes de faro, y a los que, demasiado celosos para guardar una inquietud, conocen el riesgo de haber estado una sola vez siquiera frente a lo indescifrable» (O. C., I, pág. 136).

Nosotros no estamos totalmente de acuerdo con el comentario que hace Jaime Concha de ese texto. Atento al nacimiento en Neruda de una conciencia social, el crítico chileno interpreta en ello: «... el modo como el poeta trata de mimetizarse con la muchedumbre de los oficios colectivos» y añade: «El poeta estrecha sus hombros con los demás, busca pasar inadvertido entre los grupos sociales». Eso es cierto, siempre y cuando se aclare que los «grupos sociales» en cuestión son lo más «asocial» que exista. Todos los oficios a los que Neruda se refiere son oficios solitarios o imaginados como tales. El poeta sueña a la vez, como lo sugiere con acierto Jaime Concha, con inscribir su trabajo en una rea-

ción de la noche como espacio del trabajo poético es el signo de su automitificación. La noche substituye la realidad del trabajo de la escritura por la ilusión de una ósmosis:

> preñé entonces la altura de mariposas negras mariposa
> medusa
> aparecían estrépitos humedad nieblas
> y vuelto a la pared escribí
> oh noche huracán muerto resbala tu oscura lava
> mis alegrías muerden tus tintas
> mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas [15].

La noche realiza el milagro de una total permeabilidad entre el poeta y el mundo, entre el texto y lo que no lo es. Tras haber convertido las sombras de la noche en la tinta con que se fijarán las palabras, el sujeto se alimenta de ellas como de una leche materna. Por consiguiente, con un solo gesto se designa y se niega el trabajo poético. *Tentativa del hombre infinito* supone, en relación con *Veinte poemas de amor* [16], un progreso considerable en el terreno de la consciencia de la escritura. Pero es importante ver qué límites le impone a ese progreso la problemática idealista del infinito. Como ya lo indicábamos en la primera parte de este estudio, es en *Tentativa* donde, por primera vez, la poesía de Neruda introduce en su propio discurso una reflexión sobre sí misma. Lo cierto es que era esencial a esa búsqueda sin objeto, que es la búsqueda del infinito, el convertirse en su propio objeto y hacer que el poema se intere-

---

lidad social, pero elige para ello los sectores más marginales —más concretamente, los del trabajo nocturno— o aquellos en que la soledad de la función triunfa sobre su carácter productivo; en resumen: una sociedad que él crea a su imagen y semejanza. Esta tendencia persiste hasta *Residencia en la tierra,* como bien ha demostrado Hernán Loyola *(Ser y morir,* op. cit., pág. 137).

15 *Tentativa del hombre infinito* (O. C., I, pág. 111).

16 Nos bastará como prueba de ese verso del poema veinte en el que está resumido toda la mitificación de que Neruda hace objeto al acto de escribir:

> Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.
>
> (O. C., I, pág. 102.)

sase por su propia génesis. Confundida con la búsqueda del infinito, la inspiración se ve llevada ineluctablemente a describir su propio fracaso: el acto poético se muestra como trabajo en el preciso instante en que se sacraliza en demasía.

LA ESCRITURA DE LAS «RESIDENCIAS» Y SUS CONTRADICCIONES

Esta sacralización no parece ya posible en los poemas de *Residencia en la tierra,* aunque siga manifestándose aquí y allá. Algunos análisis [17] han insistido acerca de la utilización por Neruda del adjetivo «profética» para calificar su actividad poética tanto en esos poemas, como en cartas de la misma época. Por ejemplo, en una carta al escritor argentino Héctor A. Eandi redactada en el mes de noviembre del año 1929:

> El poeta no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser místico... [18].

La referencia a lo sagrado es explícita, como bien se ve. El poeta es un elegido cuya misión sería expresar la esencia misteriosa de la vida. Esa misión se define en contraposición a un trabajo: «El poeta no debe ejercitarse». La verdad poética pertenece al orden de la revelación, como también afirman esos versos de «Arte poética» en la primera *Residencia:*

> Pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
> las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
> el ruido de un día que arde con sacrificio
> me piden lo profético que hay en mí, con melancolía [19].

---

[17] Cf. Emir Rodríguez Monegal, «El sistema del poeta», *Revista Iberoamericana,* op. cit., págs. 41-71.

[18] Citado por Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda,* Grijalbo, S. A., Buenos Aires, 1973, pág. 149.

[19] «Arte poética» *(Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 189).

Los comentaristas de ese poema no han subrayado lo suficiente hasta qué punto está envuelto todavía, en ciertos aspectos, en ese universo de la poesía anterior a las *Residencias*. Ese crepúsculo cuyo sacrificio permite acceder a las «noches de substancia infinita» es la continuación del de la *Tentativa del hombre infinito*. El viento que, en «Arte poética», invade al poeta de entusiasmo profético procede directamente del infinito nocturno del poema de 1926, en el que tenía la misma función [20].

Algo ha cambiado, sin embargo: ese ardor profético ya no consigue suscitar el espacio imaginario en que prodigar sus impulsos. Estos van a estrellarse contra la compacidad neutra de un mundo que dicho ardor profético no logra ya inmaterializar, porque el tiempo se ha encarnado en él definitivamente. Por lo tanto, no es el poderoso viento de la «inspiración» el que dice en «Arte poética» la última palabra, nos atreveremos a afirmar, sino el raudal tenaz y confuso del mundo material, que choca, como intentando forzarlas, contra las puertas del poema y que conmina al arte poética a recibirlo:

> y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
> hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso [21].

Es comprensible que las profecías hayan de ser proferidas necesariamente con «melancolía» [22]: su tiempo ya ha pasado. El poeta lo reconoce en otra página de las *Residencias:*

> Aquellos días extraviaron mi sentido profético... [23].

---

[20] Nos conformaremos con dos ejemplos característicos:

> es que él quería ir a la siga de la noche
> entre sus manos ávidas el viento sobresalta.
>
> *(Tentativa,* O.C., I, pág. 110.)

> Veo dirigirse el viento con un propósito seguro
> como una flor que debe perfumar.
>
> *(Id.,* pág. 116.)

[21] «Arte poética» *(Residencia en la tierra* 1, O.C., I, pág. 189).

[22] *Ibíd.*

[23] «Comunicaciones desmentidas» *(Residencia en la tierra* 1, O.C., I, página 193). Emir Rodríguez Monegal («El sistema del poeta») prescinde

Y se pregunta:

> Ahora, ¿dónde está esa curiosidad profesional, esa ternura abatida que sólo con su reposo abría brecha, esa conciencia resplandeciente cuyo destello me vestía de ultraazul?... [24].

No logra resucitar ese deslumbramiento con que la conciencia se substraía al tiempo humano. Los fuegos se han apagado. El entusiasmo del «hondero» forma parte desde ahora de esas «armas inútiles» de que va cubierto el soldado de «La noche del soldado» [25] que monta una guardia irrisoria ante el crepúsculo. Las cartas a Héctor Eandi demuestran lo mismo. Aquél precisamente que, algunos meses antes, hablaba todavía del poeta como «ser místico» dotado de poderes que le permiten volver «profética» la vida, reconoce simultáneamente los límites de esos poderes y su inutilidad:

> Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido, sino muy abundantes de él; sí, siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas [26].

---

de destacar la aparente contradicción entre esa confesión y la definición, en el pasaje antes citado de la correspondencia con Eandi, de la poesía como poder profético. Jean Franco *(Orfeo en Utopía, el poeta y la colectividad en el «Canto General»*, Simposio Pablo Neruda, University of South Carolina, las Américas, 1975, págs. 269-289), la subraya, sin embargo, así como la que hemos creído poder descubrir en «Arte poética». Estamos de acuerdo, necesariamente, con Jean Franco, cuando escribe, en *Residencia*, que «el sujeto no puede dar coherencia a los objetos que llaman sin ser respondidos» (pág. 274), pero no lo estamos cuando imputa esa imposibilidad a una insuficiencia del propio don profético: «Incapaz de apartarse del fluir, el poeta tiene que renunciar a un don profético que significaría captar una coherencia más allá de lo confuso» *(id.)*. En nuestra opinión, es precisamente esa falsa transformación del trabajo poético en don profético lo que le dificulta al poeta el acceso a una coherencia «más allá de lo confuso».

[24] «La noche del soldado» *(Id.*, pág. 192).

[25] *Id.*, pág. 193.

[26] Citado por Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*, op. cit., página 150.

Los «poderes» del poeta: un texto de *Residencia* se refiere igualmente a ellos y expone también su fracaso:

> mis poderes se roían, y destruidos en polvo buscaban simetría
> como los muertos en los cementerios [27].

Al reflejar así el lento pero implacable deterioro del poder profético, la poesía de las *Residencias* da un primer paso hacia su desmixtificación. Es preciso sopesar cuidadosamente los extremos de la carta a H. A. Eandi, antes citada: si la profecía ya no tiene sentido, es porque desde ahora las cosas lo tienen por sí mismas. Esos «objetos» que en el último verso de «Arte poética» llamaban «sin ser respondidos» se muestran ante el sujeto como los poseedores de toda respuesta. Si, como manifiesta la correspondencia con Eandi, el poeta se siente amenazado respecto a su palabra, no es por lo innombrable o lo inefable, sino por el silencioso estruendo de los objetos, por el «sordo gemido» [28] del tiempo que los habita. La «superabundancia de sentido» que encuentra en el mundo que lo rodea pone de manifiesto la vacuidad del don profético precisamente [29]. Las cosas y el movimiento temporal que las anima «significan» para el sujeto poético la urgencia para éste de cuestionarse. Es inútil, reconocerá Neruda en un texto contemporáneo de los últimos poemas de la segunda *Residencia*, aferrarse al «miserable tesoro de persona preferida» [30] pues

> El tiempo lava y desenvuelve, ordena y continúa [31].

---

27 «Comunicaciones desmentidas» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, página 194).

28 «Trabajo frío» (*Residencia* 1, O. C., I, pág. 206).

29 Cf. la carta a Héctor Eandi del 24 de abril de 1929: «... Sufro una verdadera angustia por decir algo, aun sólo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara y sufriendo enormemente por ello. Hallo banales todas mis frases, desprovistas de mi propio ser» (citado por Margarita Aguirre, *Las vidas de Pablo Neruda*, op. cit., pág. 146).

30 «Conducta y poesía» (O. C., II, pág. 1042). Se trata de un texto publicado en Madrid en el n.º 3 (diciembre 1935) de *Caballo verde para la poesía*.

31 *Ibid.*

La profecía ha abandonado al sujeto y se confunde con ese tiempo en el que ya se va adivinando una continuidad, la de la materia. De ese modo, el poeta-testigo substituye más o menos en toda *Residencia* al poeta-profeta [32]. En «Estatuto del vino» puede leerse esta enérgica declaración de principios:

> Hablo de cosas que existen, Dios me libre
> de inventar cosas cuando estoy cantando! [33].

Residencia en la tierra recita en cada página las letanías de una existencia irrefutable, neutra e impersonal:

> Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
> colgando de las puertas de las casas que odio,
> hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
> hay espejos
> que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
> hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos [34].

Mediante ese «hay», que ya habíamos visto al final de «Arte poética» afirmando la vacuidad del viento de las profecías, se está estableciendo entre el sujeto poético y la realidad un tipo de relación que implica que la que existe entre el poeta y su propia escritura sea modificada. Al igual que las cosas, las palabras le parecen estar aprisionadas en el tiempo al poeta:

> ... palabras ocupadas
> en servir como esclavos de voluntad secundaria,
> teniendo esa consistencia de la leche, de las semanas
> muertas,
> del aire encadenado sobre las ciudades [35].

---

[32] Esta evolución estaba latente en *Tentativa del hombre infinito*, como Hernán Loyola lo ha mostrado en su aguda exégesis del poema de 1926 «*Tentativa del hombre infinito* cincuenta años después», Acta Literaria, Academiae Scientiarum Hungaricae, tomus 17 (1-2), págs. 111-123, Budapest, 1975.

[33] «Estatuto del vino» (*Residencia en la tierra* 2, O. C., I, pág. 237).

[34] «Walking around» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 220).

[35] «Sabor» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 178).

Al sumergirse en la corriente temporal, la palabra pierde fulgor y revela su materialidad. Es como si descubrir el «Trabajo frío» del tiempo hubiera conducido a la poesía a descubrir su propio trabajo. No es una casualidad que, en «Unidad», el verbo «trabajar» aparezca en la pluma del poeta en el preciso momento en que experimenta la sensación de estar rodeado por un tiempo convertido en materia:

> Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:
> .....
> Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo... [36].

El descubrimiento del trabajo de la escritura es inseparable del que hace el poeta, a través de la experiencia temporal de *Residencia,* de la irreductible objetividad del mundo material. Al encontrarse enfrentado con las cosas es cuando el poeta toma conciencia de su enfrentamiento con las palabras. La lucha física con el lenguaje viene a ocupar, en los poemas de Oriente, el lugar de las efusiones líricas de la adolescencia:

> Difícilmente llamo a la realidad, como el perro, y también aúllo. Cómo amaría establecer el diálogo del hidalgo y el barquero, pintar la jirafa, describir los acordeones, celebrar mi musa desnuda y enroscada a mi cintura de asalto y resistencia. Así es mi cintura, mi cuerpo en general, una lucha despierta y larga, y mis riñones escuchan [37].

«Asalto y resistencia»: escribir es un combate. Toda la correspondencia con Héctor Eandi da testimonio de ello. La definición que en ella encontrábamos de la poesía como acto místico se ve desmentida constantemente por la extrema lucidez de que da prueba Neruda, tanto en esas cartas como en las que le dirige a González Vera, respecto a su trabajo de poeta. El poema no aparece en ellas como fruto de la revelación, sino como producto de una actividad consciente de sí que se realiza

---

36 «Unidad» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, pág. 177).

37 «Establecimientos nocturnos» (*Residencia en la tierra* 1, O. C., I, página 196).

sobre lenguaje cuya materialidad está reconocida explícitamente:

> Ya verá cómo consigo aislar mi expresión haciéndola vacilar constantemente entre peligros y con qué sustancia sólida, uniforme, hago aparecer una misma fuerza... [38].

> Mis escasos trabajos últimos, desde hace un año han alcanzado gran perfección (o imperfección), pero dentro de lo ambicionado... [39].

> Ya verá usted en qué equidistancia de lo abstracto y lo viviente consigo mantenerme, y qué lenguaje tan agudamente adecuado utilizo [40].

Aunque se desprende un sentimiento de triunfo de esas declaraciones, sin embargo, la experiencia que relatan es un infierno:

> Gran parte de mi labor se cumple con sufrimiento, por la necesidad de ocupar un dominio un poco remoto con una fuerza seguramente demasiado débil... [41].

> Sufro una verdadera angustia para decir, aun sólo conmigo mismo, como si ninguna palabra me representara, y sufriendo enormemente por ella [42].

Aún estamos lejos de esa jubilosa exploración del artista de sus «plenos poderes», que caracterizará más tarde el trabajo poético nerudiano. Este último, por el momento, es mucho más algo soportado que algo ejercido libremente. Cara oculta del fenómeno poético, seguirá estando relegado, en cuanto a lo esencial, al rango de las confidencias epistolares, hasta que se produzca la ruptura de 1936. En esta fecha, efectivamente, es

---

[38] Carta a Eandi del 8 de septiembre de 1928 (citada por Margarita Aguirre, op. cit., pág. 144).

[39] Carta a González Vera del 6 de agosto de 1928 (citada por Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, op. cit., pág. 62).

[40] *Ibíd.*

[41] Carta a Eandi del 11 de mayo de 1928 (citada por Margarita Aguirre, op. cit., pág. 144).

[42] Carta a Eandi del 24 de abril de 1929 (*Id.*, pág. 145).

cuando aparecerán las razones por las que se ocultaba el trabajo poético. Al restablecer el lazo que había dejado de unir al poeta y la sociedad, se verá restablecido a su vez el lazo que lo une a su trabajo. Y, a la inversa, al definirse como trabajador, el poeta del *Canto General* encontrará definitivamente el camino de la ciudad de los hombres.

Un rasgo característico de la actitud de Neruda cuando reflexiona sobre su oficio es el de no separar el problema relativo a lo que se ha dado en llamar la creación poética, de la situación social del poeta. Las *Memorias* siguen siendo, desde ese punto de vista, completamente fieles a las declaraciones de los años cincuenta, y, a menudo, se limitan a reproducirlas. Sin embargo, otros textos, como el discurso de 1962, *Latorre, Prado y mi propia sombra,* afinan y matizan ciertos puntos del análisis, según hemos comprobado.

MARGINACIÓN DEL POETA

La sociedad capitalista —explica en substancia el autor de las *Memorias* en *Confieso que he vivido*— ha forjado a finales del siglo pasado un mito que ha perpetuado hasta nuestros días y que resume a la perfección en cuánto estima aquélla al poeta: el del poeta maldito. Al declararse «maldito» el poeta cree afirmar su singularidad; no hace más que obedecer a invisibles decretos [43] y afirmar su dependencia respecto a una sociedad dispuesta a despojarlo de su poder de subversión.

Es curioso observar que, incluso cuando desmonta su mecanismo ideológico [44], Neruda no ironiza acerca de la «maldición de los poetas». La generación a la cual pertenece ha pagado un costoso tributo —recordemos a Alberto Rojas Jiménez que

43 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 357).

44 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 358): «El escritor desventurado, el escritor crucificado, forman parte del ritual de la felicidad en el crepúsculo del capitalismo. Hábilmente se encauzó la dirección del gusto a magnificar la desgracia como fermento de la gran creación. La mala conducta y el padecimiento fueron considerados recetas en la elaboración poética».

inspiró un poema de la segunda *Residencia*—, a ese «martirologio dirigido» [45]. En *Latorre, Pardo y mi propia sombra* se evoca con gran simpatía y sensibilidad el recuerdo de esos escritores que hubieron de escoger el «camino de los tormentos».

> El escritor desoído y atrapado contra la pared por las condiciones mercantiles de una época cruel ha salido a menudo a la plaza a competir con su mercadería, soltando sus palomas en medio de la vociferante reunión. Una luz agónica entre el crepúsculo de la noche y sangriento amanecer lo mantuvo desesperado y quiso romper de alguna manera el silencio amenazante. «Soy el primero», gritó: «Soy el único», siguió repitiendo con incesante y amarga egolatría...
>
> En realidad, no se trata de que esta tradición egocéntrica con su caótica formulación vaya más allá de las palabras. Se trata sólo, y en forma desgarradora, del pobre escritor acongojado por el muro de la ciudad que no lo escucha y que él debe derribar con su trompeta para ver coronados a los ángeles de la luz [46].

Siendo empresa ideológica de marginación del poeta, e indisociablemente protesta mitificada contra esa marginación, la «maldición de los poetas» es sólo la expresión espectacular de una alienación que se produce en el plano de la escritura precisamente. Cuando Neruda, en las *Memorias,* califica sin miramientos de «invenciones interesadas» la inspiración y la comunicación del poeta con Dios [47] es porque, a través de esos «fetiches» que instaura, la sociedad capitalista logra que el poeta proceda a excluirse por iniciativa propia:

> La burguesía exige una poesía más y más aislada de la realidad. El poeta que sabe llamar al pan pan y al vino vino es peligroso para el agonizante capitalismo. Más conveniente es que el poeta se crea, como lo dijera Vicente Huidobro, «un pequeño dios». Esta creencia o actitud no molesta a las clases dominantes. El poeta permanece así conmovido por su aislamiento divino, y no se necesita sobornarlo o aplastarlo. Él mismo se ha sobornado al

---

45 *Ibid.*

46 *Latorre, Prado y mi propia sombra* (O.C., II, pág. 1100).

47 *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 363).

condenarse al cielo. Mientras tanto, la tierra tiembla en su camino, en su fulgor [48].

«SÓLO POR ESE CAMINO INALIENABLE
DE SER HOMBRES COMUNES...»

A través de una idealización del fenómeno poético la ideología dominante lo desvaloriza. El mismo proceso alienante que convierte al obrero en un productor sin producto, convierte a la poesía en un producto sin productor. De ese modo llega a romperse la relación que une orgánicamente al poeta con las fuerzas vivas de la sociedad, es decir: el trabajo. Desmitificar la creación poética y definirla como trabajo es restaurar esa relación y restituirle al poeta su verdadera dignidad, la dignidad de hombre y de ciudadano. El discurso de Estocolmo expresa con firmeza la idea en torno a la que ha girado, desde 1936, la reflexión de Neruda sobre la poesía:

> A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero [49] más próximo, que no se cree dios. Él cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar, y entregar el pan de cada día, con una obligación comunitaria. Si el poeta llega a alcanzar esa sencilla conciencia, podrá también la sencilla conciencia convertirse en parte de una colosal artesanía, de una construcción de la sociedad, la transformación de las condiciones que rodean al hombre, la entrega de la mercadería: pan, verdad, vino, sueños. Si el poeta se incorpora a esa nunca gastada lucha por consignar cada uno en manos de los otros su ración de compromiso, su dedicación y su ternura al trabajo común de cada día y de todos los hombres, el poeta tomará parte en el sudor, en el pan, en el vino, en el sueño de la humanidad entera. Sólo por ese camino inalienable de

[48] *Id.*, pág. 398.

[49] Hallamos también en el poema de *Fin de mundo* titulado «Artes poéticas» (op. cit., pág. 77) la misma asimilación del oficio de poeta al de panadero. En ese texto, el poeta se compara sucesivamente al carpintero, al panadero y al herrero, poniendo en evidencia de ese modo las tres dimensiones esenciales de su praxis poética, esto es: el trabajo acerca del lenguaje, la comunicación y el compromiso en las luchas históricas.

> ser hombres comunes llegaremos a restituirle a la poesía el anchuroso espacio que le van recortando en cada época, que le vamos recortando en cada época nosotros mismos [50].

El poder socializador del trabajo es la pieza clave de la necesaria desalienación de la función del poeta. Constituye, a la vez, la condición sine qua non de todo restablecimiento posible de la comunicación poética. El reconocimiento de la poesía como trabajo nunca se separará, en la mente de Neruda, de su definición como comunicación, y ambas nociones, fundamentales en la poética nerudiana, a su vez, no se verán disociadas nunca de la crítica permanente del sujeto por la que pasa el difícil «camino de ser hombres comunes». Con respecto a ello, habremos de distinguir, una vez más dos períodos. En el inmediatamente posterior al *Canto General*, y que comprende, en lo esencial, el ciclo de las *Odas elementales*, la crítica del sujeto poético toma un giro radical: el poeta, que se proclama «invisible», ansía desaparecer entre la masa de los trabajadores, en tanto que la voluntad de comunicación se exacerba en el ideal de la transparencia. En el período que comienza con la publicación de *Estravagario* el sujeto recobra sus derechos. Aunque continúa estando sometido a una crítica permanente, ésta no adopta ya las mismas formas. En ese segundo período se elabora, estrechamente relacionada con el reconocimiento de la especificidad del trabajo poético, una nueva normativa del sujeto poético.

«EL HOMBRE INVISIBLE»

Desde la primera página de su libro, el poeta de las *Odas elementales* se burla de esos poetas que «siempre dicen yo», esos poetas a los que les ocurre siempre todo mientras que a los demás, nada:

> Por las calles
> sólo ellos andan
> o la dulce que aman,

[50] «Discurso de Estocolmo» (*Anales de la Universidad de Chile*, op. cit., página 35).

nadie más,
no pasan pescadores,
ni libreros,
no pasan albañiles,
nadie se cae
de un andamio,
nadie sufre,
nadie ama,
sólo mi pobre hermano,
el poeta,
a él le pasan
todas las cosas [51].

Esa sonrisa encubre un proyecto ambicioso: el de acabar con esa poesía en la que el sujeto del acto poético anula su objeto, cuando no lo substituye. Evidenciar, ésa es la misión del poeta. Para cumplirla, ha de perderse en la corriente de los transeúntes, ha de volverse «invisible»:

Yo no soy superior
a mi hermano
pero sonrío,
porque voy por las calles
y sólo yo no existo,
la vida corre
como todos los ríos,
yo soy el único
invisible [52].

El poeta necesita volver a ese anonimato que, para el autor de las *Odas elementales*, constituye su verdadera identidad. Necesita no ser nada más que ese trabajador que trabaja para otros trabajadores:

Regresé a trabajar sencillamente
con todos los demás
y para todos [53].

---

51 «El hombre invisible» *(Odas elementales*, O. C., I, pág. 1003).
52 *Ibíd.*
53 «La casa de las odas» *(Nuevas odas elementales*, O. C., I, pág. 1204).

La contemplación solitaria, la fantasía personal, «la ola de los misterios» [54], no caben en esa poesía definitivamente diurna y a la que, según él mismo reconoce, le «falta tiempo para tantas vidas» [55]. No existe canto sino por los demás y para los demás. La poesía pertenece al orden del «hacer»:

> Yo destroné la negra monarquía,
> la cabellera inútil de los sueños,
> pisé la cola
> del reptil mental,
> y dispuse las cosas
> —agua y fuego—
> de acuerdo con el hombre y con la tierra.
> Quiero que todo
> tenga
> empuñadura,
> que todo sea
> taza o herramienta [56].

UN REALISMO UTÓPICO: LA TRANSPARENCIA

La poesía será útil o no existirá. La escritura no sólo pretende definirse como un trabajo, sino que, además, pretende que nada distinga su trabajo del del obrero o del artesano. De hecho, ese sueño de la disolución del poema en el océano del trabajo humano no expresa sino el de la total comunicación del poeta con los hombres. El poeta se ha vuelto invisible para ser transparente:

> Mi obligación es ésa:
> ser transparente [57].

No se trata aquí de negar el sortilegio que ejerce la poesía límpida de las *Odas*, sino de subrayar la contradicción que este

[54] «El hombre invisible» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1007).

[55] *Ibíd.*

[56] «La casa de las odas» *(Nuevas odas elementales,* O. C., I, páginas 1203-1204).

[57] «Oda al hombre sencillo» *(Odas elementales,* O. C., I, pág. 1079).

ideal poético de la transparencia encierra y que se ocupará de superar la poesía posterior a 1958. Esta contradicción puede enunciarse en estos términos: al reducirse a la dimensión de la comunicación exclusivamente, la poesía se priva, paradójicamente, de su poder específico de comunicación. Al confundirse con las otras formas del trabajo humano [58], al renunciar a lo que constituye su diferencia, el trabajo poético se niega a sí mismo en tanto que trabajo. De ese modo, existe el riesgo de que una poesía sin sujeto substituya a la utopía de una poesía creadora de su objeto. Desarrollado hasta el último extremo, el realismo de la transparencia converge, aun siguiendo vías opuestas, con el idealismo del «poeta pequeño dios» tan frecuentemente denunciado por Neruda. Lo cierto es que la praxis del poeta de las *Odas elementales* desmiente sin cesar su estética, entre 1948 y 1958: aun solemnemente desterrado del poema, el «yo» nerudiano afirma maliciosamente su presencia a la vuelta de cada verso. Habremos de esperar a *Estravagario*, sin embargo, para que «el hombre invisible» haga su autocrítica y el sujeto poético encuentre en la poesía de Neruda su posición definitiva.

UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL SUJETO POÉTICO

En el poema inicial de las *Odas elementales*, Neruda denunciaba esa ilusión que se hacen a menudo los poetas de creerse «diferentes». Pues bien, después de *Estravagario*, se reivindica esa diferencia no como una distancia que tomase el poeta en relación con la comunidad de los hombres, sino como una necesidad de profundizar en la verdad íntima del ser. La ilusión se pasa al otro campo a partir de ese momento. Ya no consiste en creer que pueda renunciar a esa diferencia que le hace ser él mismo. Lo que no tiene sentido es pedirle a un hombre

---

[58] No cabe duda de que, respecto a ese punto, Neruda suscribe las tesis del realismo socialista tal como acababan de ser enunciadas en la Unión Soviética. Recordamos a Stalin hablando, a propósito de los intelectuales, de «ingenieros de almas».

que sea distinto para que coincida con una determinada imagen social. Neruda decide utilizar esa imagen, desde entonces, como una careta, para poder preservar su integridad:

> Y entonces si me dejan tranquilo
> me voy a cambiar de persona,
> voy a discrepar de pellejo,
> y cuando ya tenga otra boca,
> otros zapatos, otros ojos,
> cuando ya sea diferente
> y nadie pueda conocerme
> seguiré haciendo lo mismo
> porque no sé hacer otra cosa [59].

Habiéndose vuelto, en cierto modo, contra sí mismo en ese texto de *Estravagario*, el mito del Invisible será más tarde objeto de una crítica casi al descubierto, en *Fin de mundo*. Al recordar los esfuerzos desplegados antaño para «despedirse de los espejos», Neruda recurre a una imagen que merece subrayarse por la íntima relación que la une a la del «hombre invisible»:

> ... Quise ser ciego en una esquina
> y cantar para todo el mundo
> sin ver a nadie porque todos
> se me parecían un poco.
> Pero buscaba mientras tanto
> cómo mirarme hacia detrás,
> hacia donde estaba sin ojos
> y era oscura mi condición.
> No saqué nada con cantar
> como un ciego de populacho:
> mientras más amarga la calle
> me parecía yo más dulce [60].

La «ceguera» del cantor callejero remite al tema del invisible, pero en una versión irrisoria: con cerrar los ojos nadie se vuelve invisible:

---

[59] «Partenogénesis» (*Estravagario*, O. C., II, pág. 99).
[60] «Condiciones» (*Fin de mundo*, op. cit., pág. 120).

Yo que quería hablar del siglo
adentro de esta enredadera
que es siempre mi libro naciente,
por todas partes me encontré
y se me escapaban los hechos.
Con buena fe que reconozco
abrí los cajones al viento,
los armarios, los cementerios,
los calendarios con sus meses,
y por las grietas que se abrían
se me aparecía mi rostro.

Por más cansado que estuviera
de mi persona inaceptable
volvía a hablar de mi persona... [61].

¿Se trata de una rehabilitación del sujeto? Sin ningún género de dudas. Pero, como se habrá podido observar, no sin unos cuantos rodeos que inviten a reflexionar y a matizar. La vuelta al sujeto no supone en absoluto una recreación complaciente:

Se vuelve a yo como a una casa vieja
con clavos y ranuras... [62]

afirma melancólicamente el poeta en los últimos días de su vida. Un yo desvencijado, que hace agua por todas partes: lo más opuesto de un refugio confortable. Lo contrario, también, de un lugar propicio para las ilusiones. La única cualidad, totalmente negativa, que posee ese «yo» nerudiano es la de ser inevitable. El poeta habla de él como de uno de esos invitados indeseables de los que no acaba uno de deshacerse:

Y cuando salgo a decirme adiós
me encuentro con el mismo,
con yo con este soy que me esperaba.
Y que no quiere despedirse nunca [63].

---

61 «Siempre yo» *(Fin de mundo,* op. cit., pág. 119).
62 «Se vuelve a yo...» *(El mar y las campanas,* op. cit., pág. 39).
63 «Soliloquio inconcluso» *(Geografía infructuosa,* op. cit., pág. 39).

Y eso sin tener en cuenta que ese «yo» tiene «costumbres de loco» [64], se pregunta a sí mismo y no se contesta [65], y responde a preguntas que nadie le ha hecho [66], se dice adiós a modo de buenos días [67]. En general, no estar es su manera de estar presente:

> Cuando quieran verme ya saben:
> búsquenme donde no estoy [68].
> .....
> Mientras escribo estoy ausente
> y cuando vuelvo ya he partido [69].

Por una extraña paradoja, ese yo inevitable es inasible. No en el sentido de inaccesible o insondable: es su lenguaje el humor más que la efusión lírica. La empresa del descubrimiento de sí, aun sin renunciar nunca a su carácter necesario, acaba a carcajadas:

> Yo también quiero verme,
> quiero saber al fin cómo me siento,
> y cuando llegue donde yo me espero
> voy a dormirme muerto de la risa [70].

En realidad, esa risa es la manera con que se asume en *Estravagario* y en otras obras el drama de la fragmentación existencial. Pues ésta es, con un análisis más profundo, la explicación de esa presencia en forma de ausencia del «yo» neru-

---

64 «Soliloquio en tinieblas» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 97).

65
> Hablo, no hay nadie y no me escucho,
> me pregunto y no me respondo.
>
> *(Ibíd.)*

66
> me acostumbraron a contestar solo:
> a responderme sin haber hablado:
> a conversar con nadie y divertirme.
>
> («Indagaciones», *Plenos poderes,* O. C., II, pág. 472.)

67 «Sobre mi mala educación» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 113).

68 *Ibíd.*

69 «Muchos somos» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 104).

70 «Pastoral» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 111).

diano: no es uno sino múltiple, como explícitamente lo indica uno de los títulos del libro de 1958: «Muchos somos»:

> De tantos hombres que soy, que somos,
> no puedo encontrar a ninguno:
> se me pierden bajo la ropa,
> se fueron a otra ciudad [71].

Es el modo de asumir la condición temporal que determina, a partir de 1958, la nueva posición del sujeto poético. Su temporalidad excluye al «yo» del reino de las esencias. Al poeta, cuando decide «nacer a sí mismo», no se le revela una plenitud del ser que el compromiso con la historia [72] hubiera alienado anteriormente, sino esa relación inextricable entre el ser y el no ser que el tiempo crea en cada hombre:

> Ser y no ser resultan ser la vida [73]

afirma en el *Memorial de Isla Negra*. No hay nada nuevo en ello, se podrá objetar, y lo cierto es que la presencia de la contradicción temporal en la poesía de Neruda es casi tan antigua como la propia poesía. Lo que, en cambio, es nuevo es el carácter «general» —empleamos ese término a propósito— que ahora tiene ésta: no sólo ya no opone sujeto e historia, sino que, situándose a la vez en el interior del sujeto y en el interior de la historia, tiende un puente entre ambos. El «no ser» inherente al devenir temporal del hombre resulta ser igualmente inherente a su devenir histórico. En otros términos, a través de ese presupuesto primordial de la experiencia indi-

---

71 «Muchos somos» *(Estravagario,* O. C., II, pág. 103).

72 Como lo sugiere Jaime Alazraki: «Neruda sabe que poner a la poesía a trabajar de lavandera comporta renunciar a lo central de su poderío, sabe que la función pública que ha impuesto a su poesía es una forma de enajenamiento de su voz» («Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda», art. cit., pág. 45)... «Lo que descubre de *Estravagario* en adelante es que en su canto hay lugar para el no ser de la poesía pública y para el ser de la poesía lírica...» *(Id.,* pág. 448).

73 «No hay pura luz» *(Memorial de Isla Negra* II: «*La luna en el laberinto*», O. C., II, pág. 556).

vidual que es la contradicción temporal, el sujeto puede acceder a la generalidad del movimiento dialéctico y romper, por consiguiente, el círculo en que estaba encerrado. Como se ve, no es un itinerario vacilante que convierta al poeta en un ser indeciso entre su propia subjetividad y la historia, el que Neruda sigue en los últimos años, sino una vía original que no podía sino llevarle a enfocar desde una perspectiva diferente la cuestión central del trabajo poético. Lo que hizo en 1968, en *Las manos del día.*

En mayor medida que *La Barcarola* que lo precede, o que *Geografía infructuosa* que lo sigue, *Las manos del día* es un libro orgánicamente concebido. Todos los textos, con la excepción de algunos, convergen en un tema único que es el trabajo o, más exactamente, el sentimiento que experimenta el poeta de estar excluido, en tanto que tal, de ese trabajo en el que nunca dejó de ver el acto generador de la existencia humana:

> Quién soy, si no hice nada? [74]
>
> «EL HIJO DE LA LUNA»

Si la pregunta es inesperada, la respuesta no lo es menos:

> Y porque anduve tanto sin quebrar
> los minerales ni cortar madera
> siento que no me pertenece el mundo:
> que es de los que clavaron y cortaron
> y levantaron estos edificios,
> porque si la argamasa, que nació
> y duró sosteniendo los designios,
> la hicieron otras manos,
> sucias de barro y sangre,
> yo no tengo derecho a proclamar
> mi existencia: fui un hijo de la luna [75].

[74] «Las manos negativas» (*Las manos del día* IV, O. C., II, pág. 958).
[75] «El hijo de la luna» (*Las manos del día* XIII, O. C., II, pág. 966).

El poeta pertenece al mundo, pero el mundo «no le pertenece». Ante el espectáculo de esas manos obreras que abarcan el volumen de las cosas, siente vacías e inútiles sus manos: «manos negativas» [76] que consagran su inexistencia. Esta última utiliza para expresarse el momento del crepúsculo en el poema titulado «Ausentes». El día termina y cada uno de los que hicieron algo —pescador, lavandera, obrero— vuelve a su casa, dejando solo en el escenario desierto al que no hizo nada. La ausencia de los hombres productores se identifica entonces con ese crepúsculo y convierte en sombra al poeta inútil:

> Todos hicieron algo, y es de noche.
>
> Yo navego perdido
> entre la soledad que me dejaron.
>
> Y como no hice nada,
> miro en la oscuridad hacia tantas ausencias
> que paulatinamente me han convertido en sombra [77].

¿Cómo explicar que Neruda —cuyas posiciones tomadas anteriormente ya conocemos— insista tanto en definir al poeta en oposición a los trabajadores? La cuestión merece plantearse tanto más cuanto que la hipótesis de un cambio de opinión parece que ha de rechazarse. Tres años después de la publicación de *Las manos del día,* Neruda repetirá con más fuerza que nunca su definición de la poesía como trabajo y del poeta como «hombre común»: ¿Incoherencia? En absoluto: contradicción, pero contradicción que conduce al meollo del problema que estamos analizando.

Se impone una primera observación: si el autor de *Las manos del día* se define por oposición a los productores, se define fundamentalmente en relación con ellos. Convertido en sombra por el mundo del trabajo, es a éste, sin embargo, al que dirige su mirada, desde la oscuridad, al final de «Ausentes». Aún considerada como negativa, la relación que mantiene el poeta con el trabajo es determinante. Ese trabajo del que se

---

76 «Las manos negativas» (*Las manos del día* IV, O. C., II, pág. 958).
77 «Ausentes» (*Las manos del día* XI, O. C., II, pág. 964).

siente huérfano el «hijo de la luna» sigue siendo el sistema de referencias a partir del que proyecta su praxis. Pero es preciso que profundicemos más y nos preguntemos si, al oponer las manos del poeta a las del obrero y al mantener al mismo tiempo una relación indisociable entre unas y otras, Neruda no está estableciendo paradójicamente una especificidad del trabajo poético. La lectura que se nos ofrece en el «no hice nada» que enuncia *Las manos del día* ¿no será esa «diferencia» entre el trabajo poético y las otras modalidades del trabajo humano que el hombre «invisible» de las *Odas elementales* había olvidado, por un momento, entre el fragor del combate ideológico? Esta hipótesis, si la admitimos, exige que nos detengamos ante una contradicción relacionada con el concepto de trabajo, y, generalmente, descrita con el nombre de división del trabajo.

ESPECIFICIDAD POÉTICA Y DIVISIÓN DEL TRABAJO

Consecuencia del desarrollo de las fuerzas de producción y causa del antagonismo de clases a la vez, la división del trabajo tiene efectos positivos y negativos al mismo tiempo. Al distinguirse del trabajo manual, el trabajo intelectual y artístico crea las condiciones de su desarrollo, pero las crea en un cuadro económico y social en el que ese desarrollo sólo puede tener formas negativas que lo condenan a frenarse a sí mismo. El divorcio entre artista y público, que, como hemos visto, era el núcleo de la reflexión de Neruda sobre su oficio de poeta, es un aspecto de ello. El aislamiento del poeta en la sociedad moderna muestra ser el lado negativo de esa división del trabajo a partir de la que se llevan a cabo el progreso y enriquecimiento del conocimiento artístico. El trabajador manual, excluido, en tanto que creador, del producto de su trabajo, no percibe el trabajo creador del artista como trabajo. E inversamente, el artista deja de percibir su praxis como un trabajo y le da un tratamiento ideológico de pura «creación». Neruda es extremadamente sensible al abismo que, de tal modo, separa

al poeta y al obrero como consecuencia de la división del trabajo en la sociedad capitalista. La forma encarnizada con que define la poesía como trabajo en los años cincuenta da prueba de ello. Pero la insistencia con que la diferencia de él en 1968, en *Las manos del día*, también. Al subrayar la distancia que separa su propia praxis de la del obrero, en la realidad de la situación histórica en la que la desarrolla, Neruda no hace más que sugerir, de manera indirecta, la unidad —provisionalmente destruida por las formas capitalistas de la división del trabajo, pero permanente y profunda— que existe entre todos los aspectos del trabajo humano. Dicho en otros términos: Neruda plantea, en *Las manos del día*, la cuestión del trabajo poético y define su especificidad describiendo al poeta como un «hijo de la luna» [78] de blancas manos, desde la realidad dolorosamente vivida de una ruptura con el trabajo humano en general.

«LA LÍNEA DE MADERA»

Esa definición, en cierto modo negativa, del trabajo poético tiene, en la obra de Neruda, orígenes lejanos, que es interesante explorar. Abriremos aquí un largo paréntesis para mostrar que ya estaba latente en la toma de conciencia de la poesía como trabajo. Quisiéramos probarlo con un poema del *Canto General* titulado «La línea de madera», respecto al que nos asombra, dada su importancia, que haya sido tan poco comentado. Reproduciremos íntegramente el texto antes de proponer una lectura:

1 Yo soy un carpintero ciego, sin manos.
2 He vivido
3 bajo las aguas, consumiendo frío,
4 sin construir las cajas fragantes, las moradas
5 que cedro a cedro elevan la grandeza,
6 pero mi canto fue buscando hilos del bosque,
7 secretas fibras, ceras delicadas,
8 y fue cortando ramas, perfumando
9 la soledad con labios de madera.

78 «El hijo de la luna» (*Las manos del día* XIII, O.C., II, pág. 966).

Amé cada materia, cada gota
de púrpura o metal, agua y espiga
y entré en espesas capas resguardadas
por espacio y arena temblorosa,
hasta cantar con boca destruida,
como un muerto, en las uvas de la tierra.

Arcilla, barro, vino me cubrieron,
enloquecí tocando las caderas
de la piel cuya flor fue sostenida
como un incendio bajo mi garganta,
y en la piedra pasearon mis sentidos
invadiendo cerradas cicatrices.

Cómo cambié sin ser, desconociendo
mi oficio antes de ser,
la metalurgia
que estaba destinada a mi dureza,
o los aserraderos olfateados
por las cabalgaduras en invierno?

Todo se hizo ternura y manantiales
y no serví sino para nocturno [79].

«La línea de madera» introduce una pausa para la meditación en la autobiografía de «*Yo soy*». El poeta se entrega a una especie de recuento de su evolución poética, lo cual permite apoyarse, para penetrar en el texto, en la cuestión planteada entre el verso 22 y el verso 27, la cuestión capital del cambio de 1936. La historia ha trazado una «línea» entre lo que constituye desde ahora el pasado de esta poesía (a evocar el cual están dedicados los veintiún primeros versos) y su presente designado en el verso 23 por la palabra «oficio», y la doble oposición que concreta su sentido por medio de la «metalurgia» (verso 24) y los «aserraderos» (verso 26). Esa línea que opone un presente y un pasado opone igualmente dos modos de estar inserto en el mundo. El nacimiento a la historia es nacimiento al ser. Recordemos el título de la quinceava

[79] «La línea de madera» (*Canto General* XV: «*Yo soy*», O. C., I, páginas 709-710).

parte del *Canto General: «Yo soy»*; se trata del ser que sucede al no-ser, como el día a las tinieblas. Se observará paralelamente que el «ser» está asimilado a un «hacer» al que hacen referencia la «metalurgia» y los «aserraderos» del final del poema. En cambio, el «no ser» está descrito como una serie de funciones negativas o evocadas de manera primitiva: «ciego», «sin manos», «sin construir». La pregunta que se hace Neruda es cómo ha podido realizarse ese paso del «no ser» al «ser», cómo el primero ha podido producir el segundo: «¿Cómo cambié sin ser?».

¿Aportará una respuesta a esa pregunta el poema? A primera vista puede parecer que no y que los dos últimos versos se limitan a reproducir («ternura y manantiales» / «nocturno») la antítesis que el poema había puesto de manifiesto entre un presente y un pasado, entre el ser y el no ser, entre una praxis transformadora y una praxis aniquiladora. Se podrían parafrasear de este modo los versos veintiocho y veintinueve: ¿cómo el «nocturno» que yo era ha podido convertirse en el discípulo de la luz que soy? ¿Cómo la poética del hundimiento, de la aniquilación, cual era la de las *Residencias*, ha podido convertirse en «ternura y manantiales», una poética de la comunicación y de la acción, del compromiso y de la transparencia?

Esta ausencia de respuesta o más bien esta falsa respuesta no ha de sorprendernos. Neruda en la época del *Canto General* no está en condiciones de dar otra. Antes de *Estravagario* y del *Memorial de Isla Negra* no podrá comprender cómo las tinieblas dan origen a la luz ni podrá asumir la totalidad de su obra [80] a la par que afirme su unidad. El resurgir de los temas

---

[80] Sabemos que, en 1949, por ejemplo, Neruda expresó su deseo de que los poemas de *Residencia* no volvieran a editarse. Lo explica en *Confieso que he vivido. Memorias* (op. cit., pág. 397) de la manera siguiente: «Yo también he hablado alguna vez en contra de *Residencia en la tierra*. Pero lo he hecho pensando no en poesía, sino en el clima duramente pesimista que ese libro mío respira. No puedo olvidar que, hace pocos años, un muchacho de Santiago se suicidó al pie de un árbol y dejó abierto mi libro en aquel poema titulado «Significa sombras». Creo que tanto *Residencia en la tierra*, libro sombrío y esencial dentro de mi

del «nocturno» y del «carpintero sin manos» a través de los del «hijo de la luna» y de «las manos negativas» en *Las manos del día* es más sorprendente, sin embargo, e incita a examinar con mayor detalle «La línea de madera», fijándonos no tanto en que la pregunta se ha quedado sin respuesta, como en la manera en que está planteada y que, desde la perspectiva del libro de 1968, aparece extraordinariamente llena de enseñanza.

En primer lugar, se observa que, de veintinueve versos, veintiuno —lo que es mucho— están dedicados al recuerdo de lo que llamaremos la «poética del 'no ser'». Pero, sobre todo, se observa, en cada una de las tres estrofas entre las que esos veintiún versos están repartidos, la presencia de un discurso de signo positivo dentro del carácter negativo que se les ha hecho expresar. Por lo tanto, el aniquilamiento del poeta está corregido constantemente por notas de carácter dinámico:

> «pero mi canto fue buscando... y fue» (1.ª estrofa)
> «Amé cada materia... y entré...» (2.ª estrofa)
> «y en la piedra pasearon mis sentidos...» (3.ª estrofa).

Es como si, dentro precisamente de la praxis poética que Neruda opone a la «metalurgia» de su nueva poesía, se manifestase un cierto trabajo, no ajeno al carácter negativo sino como modalidad de este último. El «carpintero ciego» del primer verso, desde ahora, deja de ser, si se nos permite decirlo así, un anti-carpintero y se convierte en el carpintero de una carpintería particular, la del canto poético precisamente: «pero mi canto... / fue cortando ramas, perfumando / la soledad con labios de madera» (versos 6, 8 y 9). Esto nos lleva a concebir, tras la oposición diacrónica «antes / desde ahora», una continuidad implícitamente reconocida en el primer verso por el empleo del presente («soy un carpintero ciego») y a descubrir, tras la antítesis que opone el hundimiento pasivo a la «metalurgia» transformadora, una unidad que es la del trabajo poéti-

---

obra, como *Las uvas y el viento*, libro de grandes espacios y mucha luz, tiene derecho a existir en alguna parte. Y no me contradigo al decir esto.»

co: unidad contradictoria, puesto que precisamente el trabajo poético consciente de pertenecer al trabajo humano en general se opone, aun siendo indisociable de él, al trabajo poético de la época de las residencias «cegado», podríamos decir, por su propia especificidad.

La unidad subyacente que ha revelado el poema entre los dos tiempos de su diacronía exige volver a plantear en términos diferentes la cuestión esencial del cambio («¿Cómo cambié sin ser?»). La respuesta, oculta en la trama del poema, es simple: la «metalurgia» del *Canto General* ha podido substituir al «no hacer» de la poesía residencial porque ese «no hacer» era ya —aunque no se reconociera como tal— un trabajo. Esta intuición es la que expresaban confusamente las tres primeras estrofas del poema. La «línea», a la vez que separa, une íntimamente. Es significativo a ese respecto que Neruda haya escogido, para materializarla, la madera, presente en el poema en múltiples referencias a los bosques australes de la infancia [81]:

bajo las aguas, consumiendo frío.

El asombro del niño al perderse en la «espesura» estaba profundamente ligado a su futuro «trabajo» de poeta, al igual que el canto de los aserraderos lo estaba al silencio vegetal. Los «aserraderos» están presentes en los últimos versos de «La línea de madera». Si funcionan como refuerzo de la palabra «metalurgia» ¿no indican la existencia de una secreta unidad entre el poeta del *Canto General* y el que iba «perfumando la soledad con labios de madera»?

DEL «CANTO GENERAL» A «LAS MANOS DEL DÍA»

Nos hemos detenido en «La línea de madera» porque ese poema, a través del propio símbolo contenido en su título,

[81] En *Las manos del día*, Neruda asocia igualmente el tema del «carpintero ciego» y el de la infancia (cf. «A sentarse», O. C., II, pág. 957, y «El olvido», O. C., II, pág. 959).

representa una contradicción que más tarde será elemento esencial en *Las manos del día* y cuyos dos términos constituyen una praxis poética específica que se niega como trabajo y un trabajo poético que, para afirmarse como tal, tiende a negar su especificidad. Aparentemente, esta contradicción encuentra en el texto de 1948 y en el de 1968 soluciones opuestas: el poeta de «La línea de madera» se despide del ser «nocturno» que era y se proclama «metalúrgico». En cambio, el de *Las manos del día* se siente solo e inútil en medio de los trabajadores y reconoce: «soy un hijo de la luna». Pero esta oposición sistemática es equívoca. El primer poeta, en el culmen del entusiasmo de su reconciliación con la familia de los hombres, sale de una ilusión para caer en otra que se llamará «el hombre invisible» o «la transparencia». El poeta de *Las manos del día*, por el contrario, con una melancólica lucidez rechaza la asimilación ilusoria del poeta a otros trabajadores. Bien es verdad que parece dar marcha atrás y renegar de todo aquello por lo que hasta entonces había luchado, por ejemplo, de la definición de la poesía como trabajo. Pero hemos de interpretar esa actitud. En diversas partes de su libro, el propio autor de *Las manos del día* invita a matizarla e insinúa cuál es su verdadero propósito. Tenemos un ejemplo en el poema titulado «Destinos», en el que se imagina a sí mismo, a la hora de su muerte, presentándose en la aduana eterna con los brazos cargados de cuanto los hombres han hecho, de lo cual él es el depositario:

> Esto es lo que hice es esto lo que hicimos.
> Porque sentí que de alguna manera
> compartí lo que hacían
> o mis hermanos o mis enemigos:
> y ellos, de tanta nada que saqué
> de la nada, de la nada mía,
> tomaron algo y les sirvió mi vida [82].

Es evidente que estamos ante la afirmación de un objetivo particular de la función poética que la restituye al conjunto

[82] «Destinos» (*Las manos del día* IX, O. C., II, págs. 962-963).

del trabajo humano. «No serví sino para nocturno», decía Neruda en «La línea de madera». Es en tanto que «nocturno», como sirvo de algo, declara ahora. Algo han realizado, trasmitido las manos vacías y «negativas» del poeta.

LA MALA CONCIENCIA DE LOS POETAS

Llegados al final de nuestro análisis, se impone, sin embargo, una cuestión: la especificidad del trabajo poético, por fin reconocida en *Las manos del día*, opta por expresarse, en lo esencial, tomando cierta distancia. La conciencia que tiene el poeta de su trabajo se manifiesta, principalmente, como mala conciencia:

> Sí, soy culpable
> de lo que no hice,
> de lo que no sembré, corté, medí,
> de no haberme incitado a poblar tierras,
> de haberme mantenido en los desiertos
> y de mi voz hablando con la arena [83],

declara en el poema titulado «Los soberanos». El mismo final del poema confirma que esa mala conciencia es una forma original de la conciencia poética. Se descubre que el sentimiento de culpabilidad que experimenta el poeta frente al mundo del trabajo procede, con un análisis final, del profundo sentimiento de dependencia, si no es de inferioridad, que tiene ante las presencias «soberanas» del mundo natural representadas en «Los soberanos» por la caracola y el escarabajo:

> La caracola no la puede hacer
> sino la propia bestia
> íntima, en su silencio,
> y es propiedad de los escarabajos
> la errante y enigmática estructura
> de los siete relámpagos que ostentan.

[83] «Los soberanos» (*Las manos del día* XXIII, O. C., II, pág. 975).

Pero el hombre que sale con sus manos
como con guantes muertos
moviendo el aire hasta que se deshacen
no me merece
la ternura
que doy al diminuto oceánida
o al mínimo coloso coleóptero:
ellos sacaron de su propia esencia
su construcción y su soberanía [84].

La poesía no es más «soberana» de lo que pueda serlo el poeta. Esta es su primera definición. No segrega desde dentro de sí misma —de su propia esencia— las «construcciones» a las que da vida. Lo que significa que, por sí misma, no es propia esencia y que esta última reside en otra parte, en la materia y en la historia. La ambición totalizadora, que, como ya hemos dicho, caracteriza al proyecto nerudiano, se basa en ello: traduce en praxis poética la dependencia primordial de que antes hablábamos. Si el trabajo poético experimenta en Neruda una innegable dificultad en definir su especificidad, es preciso sin duda hallar la razón en la fuerza excepcional que tiene el sentimiento de esa dependencia: para la poesía nerudiana, hablar de lo que no es, es la única manera de hablar de sí misma.

[84] *Ibid.*

CONCLUSIONES

Si no fuera por temor a disminuir la importancia de la obra anterior a las *Residencias* convirtiéndola en prehistoria, estaríamos tentados de decir que la historia de la poesía de Pablo Neruda es la de sus relaciones con la historia. Efectivamente, las dos fechas decisivas del itinerario nerudiano coinciden con dos acontecimientos —la guerra de España y el XX congreso del P.C.U.S.— que fueron, cada uno en su género, ocasión para una toma de conciencia del poeta: toma de conciencia en 1936, de la necesidad de las relaciones entre la poesía y la historia, y toma de conciencia, después de 1956, de la especificidad de esas relaciones a través de lo que hemos llamado lo deshabitado. A esta noción, que constituye el término de nuestro estudio, están dedicadas estas conclusiones, en lo esencial.

Antes que uno de los ejes del pensamiento poético de Neruda, lo deshabitado es una dimensión objetiva de la realidad americana. Allá donde dirija su mirada el hombre chileno, adosado a la muralla andina, se encuentra con espacios vírgenes: la pampa lunar al Norte, la inmensidad patagónica al Sur, y, envolviendo peligrosmente la totalidad del frágil territorio, el vacío oceánico. Esta geografía de lo deshabitado se impone al hombre nerudiano y le confiere a su inserción en la historia un carácter original. Por esa razón, el trabajo, mediante el que se realiza esa inserción, presenta la particularidad de estar sumamente poco mediatizado. El trabajador que la poesía de Neruda canta y cuyos prototipos son el pionero de los bosques australes y el minero del Norte Grande, forma parte de la

materia que transforma. Apenas se destaca de esa naturaleza con la que se enfrenta en un combate grandioso y desigual. Si la máquina está ausente del universo nerudiano, la causa, es, sin lugar a dudas, el subdesarrollo económico. Pero aquí únicamente nos interesa la consecuencia: una especificidad, inscrita en la realidad chilena, de la relación del hombre con la naturaleza y con la historia.

Sin embargo, por importante que sea el espacio americano en la fascinación que ejerce lo deshabitado sobre Neruda, ésta procede ante todo de la génesis interna del materialismo nerudiano, y del lugar privilegiado que el tiempo en él ocupa. Más aún que historia de sus relaciones con la historia, la historia de la poesía de Neruda es la de sus relaciones con el tiempo. Tanto cuando intenta enloquecidamente exorcizarlo, como en la época de las *Odas elementales*, como cuando decide asumirlo, cual lo hará a partir de *Estravagario*, el materialismo poético de Pablo Neruda se definirá siempre por su comportamiento en relación con el fenómeno temporal. Hay que buscar la causa en la manera de elaborarse, dentro del mundo de las *Residencias*, la noción de materia.

En el horizonte del universo desintegrado que las *Residencias* describen se delimita paradójicamente un tiempo que escapa al tiempo, y que, poco a poco, se confunde con la permanencia del mundo natural. La noción de materia tiene sus orígenes en ese tiempo objetivo. Ese tiempo no se ha despojado de su envoltura metafísica. La continuidad que representa es aquélla, exenta de ruptura, con la que sueña un ser sumido en lo fragmentario: una continuidad, cuyo prestigio consiste para él, precisamente, en que, en tanto que criatura discontinua, está excluido de ella. La primera intuición de la materia, en la poesía de Neruda, es intuición de una materia sin el hombre. La fascinación por lo deshabitado es contemporánea de la noción de materia. Y permanecerán inseparables. Bien es verdad que pasa a segundo término, en el período que media entre el *Canto General* y *Estravagario*, ante la fascinación inversa, la de la praxis histórica. Pero precisamente los excesos del voluntarismo de los años cincuenta, denuncian su fragilidad. En 1958, el materialismo

nerudiano, al reanudar la meditación acerca del tiempo, recobra el aspecto que tenía en «*Alturas de Macchu Picchu*» o «*El Gran Océano*», donde, en el espectáculo de las ruinas o del océano, manifestaba su permanencia el hombre a través de su ausencia.

Lo deshabitado que invade los últimos años de la producción nerudiana, en nada se parece al que estaba latente en el tiempo de las *Residencias*. Era entonces ilusión de la desaparición de la discontinuidad: es ahora una ficción y se define por su responsabilizarse de la negación temporal hasta el fin, que es la disolución del sujeto. Era el producto de una alienación: ahora está desempeñando una función. Lo deshabitado se convierte, a partir de 1958, en la ficción a la que la conciencia poética nerudiana recurrirá sin cesar para concebir su pertenencia a la materia y a la historia.

Aparezca como contemplación oceánica, o como inmersión en las profundidades del ser, ponga en escena un niño perdido en las tinieblas vegetales de la «espesura» o un hombre que descifra, al término de su existencia, entre el tumulto de la resaca, el secreto de su propio fin, el conocimiento poético exige que el sujeto se difumine en el mundo natural y, a la vez, que continúe habitando ficticiamente ese mundo del que él mismo se ha excluido. Conocer es, según esa fórmula que hemos repetido hasta la saciedad, habitar lo deshabitado. Se deduce de ello una poética: hablar es proporcionarle voz al silencio de las cosas. Por ser palabra de conocimiento, la poesía es palabra de silencio.

La posibilidad de alcanzar la continuidad del mundo material convierte a lo deshabitado en una de las principales modalidades de la conciencia histórica. Atormentada por el error, asediada por la duda, la historia humana, tal como la vive el poeta de *Fin de mundo* o de *2000*, experimenta la imperiosa necesidad de una ruptura consigo misma, único medio para ella de reafirmarse en sus certezas fundamentales. Al permitirle al poeta que «se deshabite» ante el paisaje marino de Isla Negra o ante ese otro, siempre recordado, de la infancia austral, la soledad lleva a cabo esa ruptura. La naturaleza en medio de la que se regenera entonces la conciencia no es lo contrario

de la historia: es una historia a la que el hombre, al retirarse, parecería haber devuelto a su transparencia. Así, pues, una ficción y no otra cosa es lo deshabitado: no tiene sentido sino por su propia negación. No existe más que como momento de un proceso, al final del cual se revela su misión, la de restaurar —y éste es el papel encomendado al amor— la permanencia de la historia.

La especificidad del materialismo nerudiano radica en que intenta reconciliar la historia y el tiempo. Si en verdad lo deshabitado sigue siendo, después de 1958, lo que era en la época de las *Residencias*, esto es: un tiempo exterior al tiempo, la única forma de alcanzar su maravillosa continuidad es no sólo asumir, sino también explorar en todas direcciones, hasta sus últimos límites, la experiencia temporal. Esos límites tienen por nombre la infancia y también la muerte. En contacto con ellos, la discontinuidad, que es el sino de las existencias humanas, revela su revés continuo. En el otoño de su vida, Pablo Neruda retorna a los orígenes de su propia existencia para sondear el más acá que la gobernaba y le daba sentido. Pero ante todo, pregunta al más allá. Interroga a la muerte, cuyas respuestas teme con cada fibra de su ser. Los libros de los últimos años dan fe de una encomiable voluntad, en Neruda, de fundir la fatalidad de su propio fin y la necesidad de ruptura que conllevan la materia y la historia: la voluntad de ver actuar en lo que destruye al hombre aquello mismo por lo cual se realiza. Si no siempre lo consigue, si, en ocasiones, tiene raptos de desesperación, ello, sin embargo, no mengua sino que aumenta el carácter ejemplar de la tentativa.

ÍNDICE DE LOS POEMAS CITADOS

Crepusculario (1923)
«Inicial», 16
«Pantheos», 18, 20, 21, 570
«Ivresse», 27, 36
«Oración», 26, 27
«El estribillo del Turco», 30
«Farewell y los sollozos», 30, 158
«Barrio sin luz», 19, 21, 22
«Puentes», 28, 29, 388
«Maestranzas de noche», 23, 24, 34, 279
«Aromos rubios en los campos de «Loncoche», 20
«Grita», 29, 30
«La tarde sobre los tejados», 214
«Amigo», 19
«Tengo miedo», 214
«Campesina», 20, 21
«Sinfonía de la trilla», 21, 22, 32, 570
«Playa del Sur», 32, 74
«Final», 16
El hondero entusiasta (1923-1924)
I, 34, 35, 42, 43, 153
II, 36, 37
IV, 25, 39
V, 64, 66
VI, 38
VII, 38, 39, 42
VIII, 37, 38
IX, 37
X, 40
XII, 37
Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924)
I, 45, 46, 47
XII, 46, 48
V, 46
III, 47, 50
XIV, 47, 48, 50, 53
II, 47, 56, 57
IV, 47, 51
VIII, 47, 48, 50
XV, 48
VI, 48
XI, 48, 52, 53
XIX, 48
XVII, 50, 54, 55
XVIII, 50
IX, *57-62*
XIII, 50, 61, 73
XX, 598
«La canción desesperada», 52, 62
Tentativa del hombre infinito (1925-1926), *63-84*, 138, 139, 140, 153, 154, 155, 158, 188, 189, 191, 203, 204, 217, 218, 219, 360, 388, 402, 553, 596, 597, 599, 602
Anillos (1926)
«Imperial del Sur», 461
«Atardecer», 461
El habitante y su esperanza (1926), *84-98*, 106, 109, 205, 360, 378, 596
Residencia en la tierra. 1 (1925-1931)
«Galope muerto», 103, 104, 127, 155, 156, 219, 220, 221, 223

«Caballo de los sueños», 108, 109, 127, 131, 140, 504
«Débil del alba», 50, 98, 109, 112, 127, 190
«Unidad», 111, 114, 118, 127, 144, 145, 146, 499, 500, 604
«Sabor», 106, 107, 108, 112, 133, 603
«Fantasma», 346
«Lamento lento», 345
«Colección nocturna», 110, 112, 131, 140, 141
«Sistema sombrío», 109, 191, 334-35, 504
«Sonata y destrucciones», 104, 105, 109, 127
«La noche del soldado», 110, 112, 191, 335, 601
«Comunicaciones desmentidas», 600, 602
«El deshabitado», 110, 113, 366
«Establecimientos nocturnos», 131, 190, 604
«Entierro en el Este», 144
«Caballero solo», 144, 498, 499, 500, 501
«El fantasma del buque de carga», 115, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 473
«Cantares», 115
«Trabjo frío», 113, 114, 115, 118, 122, 190, 218, 221, 499, 602, 604
«Significa sombras», 101, 104-105, 106, 622
«Arte poética», 112, 127, 143, 572, 598, 599, 600, 601, 602
«Tango del viudo», 144
Residencia en la tierra. 2 (1931-1935)
«Un día sobresale», 15, 144, 199, 219
«Sólo la muerte», 130
«El sur del océano», 117, *122-124*, 180, 198, 199, 215, 346, 463, 467
«Walking around», 116, 278, 403, 423
«La calle destruida», 215, 423
«Enfermedades en mi casa», 423
«Oda con un lamento», 215, 423
«Material nupcial», 221-222, 223
«Agua sexual», 155, 221-222, 223, 342
«Entrada a la madera», *127-133*, 216, 365, 393, 400, 405, 461
«Apogeo del apio», 127, 565
«Estatuto del vino», 156, 603
«El reloj caído en el mar», 122, *124-127*, 215, 467
«No hay olvido (sonata)», 342-43, 344, 503
«Josie Bliss», 342, 344, 345-46
«El desenterrado», 133
Tercera residencia (1935-1945)
«Alianza (sonata)», 505
«Vals», 334
«Naciendo en los bosques», 223-225, 267
«Las furias y las penas», 204, 498, *500-506*, 521, 538
«España en el corazón», 258-61
Canto General (1950)
I.—«*La lámpara en la tierra*»
«Amor América», 283, 347-48, 349-50, 367
II.—«*Alturas de Macchu Picchu*», 129, 130, 185, 235, *236-246*, 248, 250, *252-57*, 267, 273, 275, 287, *313-317*, 435, 438, 439, 441, 442, 443, 452, 530, 557, 629
III.—«*Los conquistadores*»
«Llegan al mar de México» (1943), 289-90
«Homenaje a Balboa», 231-232, 477
«Elegía», 150, 283
«Ercilla», 232-34, 294
«Valdivia», 387
«A pesar de la ira», *291-293*
IV.—«*Los libertadores*»
«Aquí viene el árbol...», 213, 297

«Cuauhtémoc», 298
«Surgen los hombres», 294, 295, 582
«Toqui Caupolicán», 296, 297
«El empalado», 225
«Lautaro (1550)», 226
«El corazón de Pedro de Valdivia», 363
«Educación del cacique», 183
«(Intermedio) La colonia cubre nuestras tierras (1)», 278
«Tupac Amaru», 194
«América insurrecta (1800)», 298
«San Martín (1810)», 293
«Mina (1817)», 293
«José Miguel Carrera», 183
«Viaje por la noche de Juárez», 293
«Hacia Recabarren» (8. «Nocturno»), 265-66
«Hacia Recabarren» (6. «Oficios»), 271-72
«Recabarren (1921)», 293, 302
«Llegará el día», 193, 213

V.—«*La arena traicionada*»
«Tal vez, tal vez el olvido...», 353

VI.—«*América, no invoco tu nombre en vano*»
«América», 145, 146, 150
«Patagonia», 202

VII.—«*Canto General de Chile*»
«Eternidad», 150, 367, 568
«Himno y regreso», 160
«Melancolía cerca de Orizaba», 192
«Peumo», 407

IX.—«*Que despierte el leñador*»
«Que despierte el leñador (1948)», 145

X.—«*El fugitivo*»
«El fugitivo», 212

XI.—«*Las flores de Punitaqui*»
«Hacia los minerales», 267
«El oro», 275-76, 277
«El camino del oro», 278-279
«La huelga» (IX), 279-82
«La muerte en el mundo», 274-75
«La huelga» (XIII), 280-81

XIII.—«*Coral del año nuevo para la patria en tinieblas*»
«En este tiempo», 160
«Recuerdo el mar», 160

XIV.—«*El gran océano*»
«El gran océano», 407, 461-62, 465, 466, 468
«Los nacimientos», 466, 468, 469, 472, 475
«Los peces y el ahogado», 467
«Los constructores de estatuas», 246-49
«Antártica», 464
«La muerte», 466, 467
«La ola», 469
«El hombre en la nave», 478-79
«Los enigmas», 469, 472, 557, 558
«La noche marina», 460, 474

XV.—«*Yo soy*»
«La Frontera (1904)», 369, 397, 404
«El hondero (1919)», 496
«La casa», 397, 402, 408
«La estudiante (1923)», 497
«El amor», 505, 511, 515, 521, 527
«México (1940)», 350
«La línea de madera», 592, *619-23*, 624, 625
«La vida», 336, 436
«Testamento (1)», 399

Las uvas y el viento (1954)
«Prólogo: Tenéis que oírme», 516
«Sólo el hombre», 517
«Las cicadas», 23
«En su muerte», 481

Los versos del Capitán (1952)
«La infinita», 524
«Si tú me olvidas», 519
«El amor del soldado», 518

«La muerta», 519
«Oda y germinaciones», 525, 526, 527
Odas elementales (1954)
«El hombre invisible», *608-10*
«Oda a la claridad», 185
«Oda a la envidia», 579
«Oda a la fertilidad de la tierra», 573-75
«Oda al hilo», 593-94
«Oda al hombre sencillo», 610
«Oda a la intranquilidad», 169, 170, 171
«Oda a la lluvia», 359
«Oda a la madera», 394-95, 396-97, 408, 417
«Oda al mar», 475-76, 477
«Oda a la poesía», 593
«Oda a la tranquilidad», 170, 171, 181
Nuevas odas elementales (1956)
«La casa de las odas», 609, 610
«Oda a la crítica (II)», 554
«Oda al espacio marino», 475-76, 477, 481, 484-85
«Oda a una lavandera nocturna», *174-177*
«Oda al olor de la leña», 407
Tercer libro de las odas (1957)
«Oda al algarrobo muerto», 405
«Oda a un gran atún en el mercado», 184
«Oda a la bicicleta», 178, 179
«Oda al buzo», 480-81, 382-84, 485
«Oda al camino», 313, 332, 351-54
«Oda a un camión colorado cargado con toneles», 171, 172, 173
«Oda al carro de leña», 392, 405
«Oda a la cuchara», 270
«Oda a las nubes», 151, 152
«Oda al doble otoño», 465
«Oda al serrucho», 392
«Oda al tiempo venidero», 438
Viajes (1955)
«Viaje al corazón de Quevedo», 288, 425, 426, 427, 428, 430, 432, 433, 434-35, 437
Estravagario (1958)
«Pido silencio», *307-308*,
«Ya se fue la ciudad», 429
«A callarse», 169, 329
«No tan alto», 429-30
«Cierto cansancio», 161, 162, 172, 326-27
«Soliloquio en tinieblas», 615
«Partenogénesis», 613
«Caballos», 171, 173, 174,
«Muchos somos», 333, 615, 616
«Aquí vivimos», 370
«Pastoral», 615
«Sobre mi mala educación», 615
«Las viejas del océano», 470-71
«Sueño de gatos», 151
«Itinerarios», 161, 500
«Sueños de trenes», 362
«Dónde estará la Guillermina?», 360, 510
«Diurno con llave nocturna», 198, 200, 209
«Desconocidos en la orilla», 470
«Carta para que me manden madera», 359, 388, 394, 405, 408, 409, 563
«El ciudadano», 392
«Demasiados nombres», 148, 149
«Por boca cerrada entran las moscas», 425, 430, 558
«Bestiario», 556
«Testamento de otoño», 312, 338, 551, 563
Navegaciones y regresos (1959)
«Escrito en el tren cerca de Cautín, en 1958», 362
«Oda a Lenin», 229, 231, 310
«El olvido», 347
«Oda al plato», 270
«Oda a los trenes del Sur», 390-92
Cien sonetos de amor (1959)
«A Matilde Urrutia», 506

I.—«Matilde, nombre de planta...», 523
VI.—«En los bosques, perdido...», 406
XI.—«Tengo hambre de tu boca...», 522
XII.—«Plena mujer, manzana carnal...», 530
XIII.—«La luz que de tus pies sube...», 532
XV.—«Desde hace mucho tiempo la tierra...», 523
XVI.—«Amo el trozo de tierra que tú eres...», 523
XXII.—«Cuántas veces amor te amé sin verte...», 527
XXV.—«Antes de amarte, amor, nada era mío», 531
XXVI.—«El color de las dunas terribles...», 525
XXIX.—«Vienes de la pobreza de las casas del Sur...», 520, 524
XXXII.—«La casa en la mañana...», 182, 183, 507, 508, 530
XXXVI.—«Corazón mío, reina del apio y de la artesa...», 183
XLIV.—«Sabrás que no te amo...», 561
XLIX.—«Es hoy, todo el ayer se f u e cayendo...», 507
LV.—«Espinas, vidrios rotos...», 520
LVII.—«Mienten los que dijeron», 530
LXIX.—«Tal vez no ser es ser sin que tú seas...», 533
LXXIX.—«De noche, amada, amarra...», 507
LXXXVII.—«Las tres aves del mar...», 536
XCV.—«Quiénes se amaron como nosotros...», 514
XCVI.—«Pienso, esta época en que tú me amaste», 531
XCIX.—« O t r o s días vendrán...», 532

Las piedras de Chile (1961)
«Los náufragos», 185
«El arpa», 115, 219

Cantos ceremoniales (1961)
«El gran verano», 142, 151, 185
«Elegía de Cádiz», 288, 290
«Fin de fiesta», 164, 326, 328, 351, 438, *440-445*, 563

Plenos poderes (1962)
«La palabra», 576, 579
«Nace», 188, 474
«En la torre», 197
«Los nacimientos», 385, 386
«Adioses», 161
«Regresó el caminante», 362, 380
«Indagaciones», 557, 614
«Pasado», 206
«A la tristeza», 360
«El pueblo», 299, 301-302
«Plenos poderes», 150, 557, 572, 575

Memorial de Isla Negra (1963)
I.—«*Donde nace la lluvia*»
«Nacimiento», 383-84, 385, 386
«Primer viaje», 383, 393-94
«El primer mar», 163, 369, 386
«La tierra austral», 366, 367, 368, 370, 381, 389
«El sexo», 528-29
«La poesía», 379, 566
«La timidez», 371, 372, 373
«El niño perdido», 337-38, 378
«El tren nocturno», 162-163, 164, 266, 361

II.—«*La luna en el laberinto*»
«Amores: Terusa (I)», 369, 510
«Amores: Rosaura (I)», 496
«Amores: Rosaura (II)», 511
«Primeros viajes», 164
«Aquellas vidas», 350
«No hay pura luz», 332, 333, 342, 345, 616

III.—«*El fuego cruel*»
«Revoluciones», 230
«Soliloquio en las olas», 559-60, 561
«Me siento triste», 409
«El mar», 150, 325, 457, 458, 462, 465, 469, 568-69
«Partenón», 185, *250-252*
«Mareas», 458, 577
«Escrito en Sotchi», 328-29

IV.—«*El cazador de raíces*»
«Lo que nace conmigo», 575
«Cita de invierno», 328, 329, 333, 465, 563
«Bosque», 596
«Amores: Delia (I)», 512
«Amores: Delia (II)», 512-13
«Para la envidia», 578
«El héroe», 333

V.—«*Sonata crítica*»
«La noche», 379, 380, 424, 563
«La soledad», 376-77, 379, 380
«Tal vez tenemos tiempo», 320, 323-24
«El episodio», 183, 311, 324-25, 411
«No es necesario», 375
«La memoria», 343
«El largo día Jueves», 204, 206-207, 425
«La verdad», 588, 589-90

Arte de pájaros (1966)
«Migración», 181, 182

Una casa en la arena (1966), 466, 471, 472, 473, 475, 477-78

La Barcarola (1967)
«Tú entre los que parecían extraños», 526
«El canto», 531
«Regreso», 160
«Los barcos», 474
«Estoy lejos», 576
«Los días», 187
«Resurrección», 202
«Bosque», 370
«El lago», 560-61, 562
«El astronauta», 451, 563, 565
«La máscara marina», 184, 419-20, 487

Las manos del día (1968)
«A sentarse», 392, 624
«Las manos negativas», 616-617
«El olvido», 391, 623
«Ausentes», 617
«El hijo de la luna», *616-18*, 619
«El llanto», 404
«El que cantó cantará», 370
«Los soberanos», 626-27
«Nacimiento nocturno», 203
«El uso de los días», 200, 201
«El golpe», 564-65
«Esto es sencillo», 431
«Moralidades», 588
«No todo es hoy en el día», 200
«Verbo», 582
«Yo no sé nada», 579, 584, 585-86 587

Fin de mundo (1969)
«La puerta», 326
«El culto (I)», 319
«El peligro», 321, 322
«Sepan, lo sepan, lo sepan», 319
«La música», 149
«Metamorfosis», 202
«Abejas (I)», 566
«Silencio», 562
«Unidad», 149
«Caballo», 142, 150
«La tierra», 148

«El culto (II)», 324
«Siempre yo», 614
«Condiciones», 613
«Canción con paisaje y río», 143
«Regresando», 327-28, 329, 422
«Fundaciones», 400, 401-402, 403, 408
«El mar», 488-89
«Canto», 459
«Artes poéticas», 592, 607

Las piedras del cielo (1970)
VIII, 567
XII, 267

Aún (1969)
XIII, 561
XXII, 366, 565

La espada encendida (1970)
I.—«El poeta empieza a cantar», 201
IV.—«Desde las guerras», 314
VI.—«El solitario», 315
X.—«Las fieras», 538
XV.—«Sobrevivientes», 320
XX.—«Dos», 314
XXIV.—«La virgen», 533
XXVI.—«Los destructores», 539
XXVII.—«La cadena», 539
XXVIII.—«Habla Rhodo», 534
XXIX.—«Habla Rosía», 535
XXX.—«Sigue hablando Rosía», 534
XXXII.—«El enlutado», 536
XXXIV.—«El llanto», 536, 540
XXXV.—«El dolor», 537, 545
XXXVII.—«Volcán», 540
XLII.—«Volcán», 538
XLIV.—«La esperanza», 316, 330, 422
XLVII.—«La nave», 479
XLIX.—«Habla el Adánico», 522
L.—«Volcán», 542
LI.—«El mar», 534, 535
LVI.—«El extravío», 537
LX.—«Volcán», 541
LXII.—Águila azul», 179, 180
LXIII.—«Volcán», 541
LXVI.—«Los unos», 537
LXVIII.—«La sombra», 544
LXX.—«Advenimiento», 540
LXXI.—«La espada encendida», 542
LXXII.—«La nave y sus viajeros», 412
LXXXI.—«La catarata», 423, 543
LXXXII.—«La luz», 535, 544
LXXXIII.—«Los nuevos dioses», 545, 547
LXXXIV.—«El pasado», 413, 489, 542
LXXXVI.—«Aquí termina y comienza este libro», 412, 544

Geografía infructuosa (1972)
«El sol», 310, 572
«Ser», 339-40
«Sucesivo», 339-40, 341
«Soliloquio inconcluso», 339, 341, 614
«Sigue lo mismo», 195
«Pero tal vez», 195, 196
«Sonata de Montevideo», 330
«El campanario de Authenay», 185
«Nace un día», 199
«No sé cómo me llamo», 373-74
«Donde se escoge el pasado», 355
«El sobreviviente saluda los pájaros», 373

Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena (1973)
«Leyendo a Quevedo junto al mar», 436, 456

El mar y las campanas (1973)
«Yo me llamaba Reyes», 374-75
«Hoy cuántas horas», 208-209
«Se vuelve a yo», 614
«Desde que amaneció», 208-209
«El puerto puerto...», 420

«Si cada día cae...», 208
«Esperemos», 211
«Sangrienta fue», 323
Jardín de invierno (1973)
«Llama el océano», 416-17
«Regresos», 417-18
«Los perdidos del bosque», 414, 418, 439
«El tiempo», 209-210
«Animal de luz», 418, 439
«La estrella», 418, 419, 420, 427, 432, 469
«Imagen», 345
El corazón amarillo (1974)
«Otro más», 485-86
«Filosofía», 455
«Enigma para intranquilos», 421-22, 423, 424, 425
«Una estatua en el invierno», 329
Libro de las preguntas (1974)
XXI, 463
L, 417
LI, 471
LIII, 467
LVII, 451
LXV, 584
2000 (1974)
I.—«Las máscaras», 318, 334, 445-46
II.—«Las invenciones», 446
III.—«Las espigas», 450
IV.—«La tierra», 450-51, 452, 454
V.—«Los invitados», 447
VI.—«Los hombres», 446-47
VIII.—«Los materiales», 322, 449
IX.—«Celebración», 448-49, 450
Confieso que he vivido. Memorias (1974), 266, 288, 308, 311, 354, 360, 366, 371, 372, 496, 552, 555, 561, 569-70, 578, 582, 583, 584, 595, 605, 621
Elegía (1974), 438, 439, 440
La rosa separada (1974)
«Los hombres», 349
Defectos escogidos (1974)
«Orégano», 581
Poesía y prosa no incluidas en el libro
«El barco de los adioses», 158, 159
«Sobre una poesía sin pureza», 138, 269, 506, 582
«Conducta y poesía», 577, 601
«La copa de sangre», *361-365*, 369, 373
«Discurso con motivo de la Fundación Pablo Neruda», 165, 166
«Latorre, Prado, y mi propia sombra», 9, 167, 371, 577, 587, 605, 606
«Algunas reflexiones improvisadas sobre mis trabajos», 17, 33, 40, 41, 44, 45, 49, 63, 72, 137, 138, 139
«Infancia y poesía», 363, 366, 387, 389, 396, 398, 400, 401

INDICE GENERAL

Págs.

PRÓLOGO 9

PRIMERA PARTE

GÉNESIS DEL PENSAMIENTO POÉTICO

CAPÍTULO I.—*Hacia la «Tentativa del hombre infinito»* ... 15

I. *Crepusculario* (1923) 15
El diario de una sensibilidad adolescente ... 15
El Infinito (I): la comunión panteísta 20
Del racimo a la semilla 21
El Infinito (II): el distanciamiento 28
Las trampas del amor 29
Un poema de la auto-desmitificación 30

II. *El hondero entusiasta* (1923) 33
Un mito de la búsqueda del infinito: el hondero 34
El amor: el infinito en nosotros 36
¿Un fracaso poético? 41

III. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) 43
Un libro de transición 43
La mujer inmaterial de los *Veinte poemas* ... 47
El paisaje en los *Veinte poemas* 49
El viento 51

Págs.

El crepúsculo 54
El noveno poema 57

CAPÍTULO II.—*La «Tentativa del hombre infinito» y su fracaso* 63

I. *Tentativa del hombre infinito* (1925-1926) 63
«Uno de los verdaderos núcleos de mi poesía». 63
Del crepúsculo a la noche intemporal 65
La mujer en *Tentativa* 69
Poema sobre el poema 72
El fenómeno visionario en *Tentativa* 79

II. *El habitante y su esperanza* (1926) 84
Una pseudo-novela 86
La búsqueda de la esperanza 87
El maleficio temporal 88
El imposible exorcismo 93

CAPÍTULO III.—*Hacia el materialismo: «Residencia en la tierra»* 99

Residencia en la tierra y la crítica 99
De una *Residencia* a otra 104
La «paciencia» 105
El testigo residencial 109
La objetivación del tiempo en la primera *Residencia* 112
La objetivación del tiempo en la segunda *Residencia* 116
«El fantasma del buque de carga» 117
«El sur del océano» 122
«El reloj caído en el mar» 124
«Entrada a la madera»: ¿Poema materialista? 127

Págs.

SEGUNDA PARTE

EL PROYECTO NERUDIANO

CAPÍTULO I.—*Lo general* 137
La ambición totalizadora 137
Ficciones totalizadoras: 1) El vuelo 139
Ficciones totalizadoras: 2) El enterrarse 142
La contradicción de lo general: 1) Lo uno y lo múltiple 147
La contradicción de lo general: 2) Expansión y concentración 150
Lo general y lo infinito 152
«Navegaciones y regresos» 157
El desarraigo como ruptura y como cumplimiento 162
Lo general y la poesía nacional 164

CAPÍTULO II.—*El movimiento* 168
«Madre intranquilidad...» 170
Movimiento y luz 172
La «Oda a una lavandera nocturna» 174
Movimiento y transparencia 177
El movimiento como «dirección» 182

CAPÍTULO III.—*Temas dialécticos* (I): *«El viejo día que nace»* 187
De *Tentativa* a *Residencia*: del tiempo negado al tiempo detenido 188
El sol y la semilla 193
Ambigüedad del tema 195
La noche renovadora 197
La noche uterina o el nacimiento invertido ... 200
La trampa de lo idéntico 204
«La noche inversa» 208
«La fábrica de los días» 209

Págs.

CAPÍTULO IV.—*Temas dialécticos* (II): *Tema de la gota y la semilla* 212

Versión heroica del tema 212
Temática del «caer» 214
Caer / crecer 215
«El piano de la infancia» 217
«Lo que está lleno, oscuro de pesadas gotas». 218
Una dialéctica abortada 221
El tema en mutación 223
Epílogo: la gota de sangre que es una semilla. 225

TERCERA PARTE

EL POETA Y LA HISTORIA

PREÁMBULO.—«*La secreta boca del tiempo*» 229
Un revolucionario y dos conquistadores 229
Poesía e historia 234

CAPÍTULO I.—*La meditación acerca de las ruinas* 236

I. «*Alturas de Macchu Picchu*» *o la génesis interna de la conciencia histórica* 236
La condición humana 236
«*Residencia*»: un balance contradictorio 240
El callejón sin salida y el camino 242
Las ruinas, escenario de la superación dialéctica 243

II. *Paréntesis: otros vestigios, idéntica lección* 246
Rapa Nui o el deseo de eternidad 246
«Partenón»: la nave inmóvil 250

III. «*Alturas de Macchu Picchu*» (continuación): *La reintroducción del hombre concreto* 252
Las trampas de la contemplación 253
Del concepto de muerte al de necesidad 254
El hombre concreto: unidad y fragmentación. 255

Págs.

CAPÍTULO II.—*Las lecciones de la práctica* 258

I. «*España en el corazón*». *La otra muerte* 258
«Canto sobre unas ruinas» 260
El tiempo: cambio de signo 261
La muerte fascista y la movilización de las fuerzas de la vida 263

II. «*Un tal chileno llamado Mil*» 264
El segundo nacimiento 264
La mano y la herramienta 268
La alienación o la muerte en el mundo 274
El reino del oro 276
La huelga 279
¿Prehistoria o fin del mundo? 281
La unidad recobrada 282
La referencia a la epopeya 283
Lucha de clases y maniqueísmo 286
«A pesar de la ira» 291
Génesis del héroe 293
La noción de pueblo: el símbolo del árbol ... 296
El pueblo material 298
El proletario, héroe de nuestra época 301

CUARTA PARTE

EL CAMBIO DE 1958

CAPÍTULO I.—*Cambio y continuidad* 307
«Pido silencio» 307
Fidelidad a la historia 308
Alturas de Macchu Picchu y *La espada encendida:* dos versiones de un mismo proceso dialéctico 313

Págs.

CAPÍTULO II.—*Del «pesimismo histórico» a la nueva definición de la soledad* ... 318
La guerra y la mentira ... 318
La «mala continuidad» ... 322
El dogma o la muerte de la verdad ... 323
El «pesimismo» nerudiano ... 326
El acto de soledad ... 327
La soledad, momento del movimiento dialéctico ... 331
El Edén contradictorio ... 331

CAPÍTULO III.—*La fragmentación y el olvido* ... 332
¿Quién soy? o «las vidas» ... 332
Residencia: La sustitución ... 334
«Yo soy» o la substitución ... 336
«Este ser y no ser fecundo» ... 338
La autobiografía y lo general ... 339
El olvido como destrucción ... 342
El olvido como acumulación ... 344
El olvido material (I) ... 347
El olvido material (II) ... 351
La infancia, provincia del olvido ... 354

QUINTA PARTE

EL POETA Y LO DESHABITADO

CAPÍTULO I.—*La infancia* ... 359
«Donde la lluvia nace» ... 359
«La copa de sangre» ... 361
«La espesura» ... 365
«... mi perdida pequeñez...» ... 369
La timidez ... 371
El rechazo de la identidad ... 373
Infancia y soledad ... 376
Habitar lo deshabitado ... 379
Los dos nacimientos ... 382

Págs.

Los trenes del Sur 387
La madera, materia de la infancia 393
La casa de la infancia 397
El árbol y la casa 401
La madera como aroma 405
La nostalgia de la infancia: su significado ... 409
La infancia y la muerte 413

CAPÍTULO II.—*La muerte* 416

La llamada del océano 416
El viaje sin retorno 418
«Enigma para intranquilos» 421
La muerte como ámbito del conocimiento ... 424
Neruda y Quevedo (I): «Una metafísica inmensamente material...» 426
Neruda y Quevedo (II): «El desengaño» 429
Neruda y Quevedo (III): Sentimiento de la muerte y conciencia histórica 432
Chile 1973: entre el océano y Quevedo 436
«Fin de fiesta»: la muerte, la historia, el océano 440
2000: la irrisión y la esperanza 445

CAPÍTULO III.—*El océano* 456

El océano como ejemplo 458
La dialéctica oceánica 460
El «centro» del océano 462
Especificidad de la dialéctica oceánica 467
Un tiempo fuera del tiempo 468
La indiferencia oceánica 469
El hombre o los límites 472
Una oda insólita 475
La muerte oceánica 477
La enseñanza del pescador de erizos 480
El poeta anfibio 484

Págs.

SEXTA PARTE

EL AMOR

CAPÍTULO I.—*El amor y el tiempo* 495

Insatisfacción del deseo y experiencia temporal 495
De la objetivación del tiempo a la del deseo. 498
«Las furias y las penas» 500
Cien sonetos de amor: un amor inmerso en el tiempo 506
El *Memorial de Isla Negra:* los amores y el amor 509

CAPÍTULO II.—*El amor y la historia* 515

«El firme amor» 515
El exigente amor del Capitán 517
De *Los versos del Capitán* a los *Cien sonetos de amor* 520
El amor como destino 521
La Infinita 523
Una y múltiple 525
La sensualidad 526
Deseo y conocimiento 527
La mujer y la noche material 530
«La relación más natural que existe entre los hombres» 532
El amor o el conocimiento 533
Consciencia y sufrimiento 536
El amor hostil 538
El volcán o la contradicción en acción 540
El nacimiento a la historia 542
De la meditación sobre la historia a la meditación sobre la muerte 543
La espada encendida: una síntesis del pensamiento nerudiano 545

Págs.

SÉPTIMA PARTE

LA POÉTICA NERUDIANA

PREÁMBULO. *¿Poética o péticas?* 551

CAPÍTULO I.—*El canto material* 555

Un poeta «omnívoro» 555
La pregunta sin respuesta 557
Una poética del silencio 561
«La pura sabiduría del que no sabe nada» ... 565
El viaje a lo deshabitado 567
A propósito del «panteísmo nerudiano» 569
El canto como crecimiento 573
La sinceridad y la envidia 577
El lenguaje secreto del «orégano» 580
Las palabras materiales 582
En el principio era el Verbo 584
Sobre el realismo 588

CAPÍTULO II.—*El trabajo poético* 592

Trabajo poético y crecimiento material 594
Tentativa: revelación y falseamiento del trabajo poético 596
La escritura de las *Residencias* y sus contradicciones 598
Marginación del poeta 605
«Sólo por ese camino inalienable de ser hombres comunes...» 607
«El hombre invisible» 608
Un realismo utópico: la transparencia 610
Una nueva concepción del sujeto poético 611
«El hijo de la luna» 616
Especificidad poética y división del trabajo. 618
«La línea de madera» 619

Págs.

Del *Canto General* a *Las manos del día* 623
La mala conciencia de los poetas 625

Conclusiones 627

Índice de los poemas citados 631

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Dirigida por: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Wartburg, W. von: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición aumentada. Reimpresión. 208 págs. 17 mapas.
2. Wellek, R. y Warren, A.: *Teoría literaria.* Prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. Reimpresión. 432 págs.
3. Kayser, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. Reimpresión. 594 págs.
4. Peers, E. A.: *Historia del movimiento romántico español.* 2 vols. Segunda edición. Reimpresión. 1.026 págs.
5. Alonso, A.: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* 2 vols.
9. Wellek, R.: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).* 3 vols.
10. Baldinger, K.: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Segunda edición corregida y muy aumentada. 496 págs. 23 mapas.
11. Marley, S. G. y Bruerton, C.: *Cronología de las comedias de Lope de Vega.* 694 págs.
12. Martí, A.: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro.* Premio Nacional de Literatura. 346 págs.
13. Aguiar e Silva, V. M. de: *Teoría de la literatura.* Segunda reimpresión. 550 págs.
14. Hörmann, H.: *Psicología del lenguaje.* 496 págs.
15. Rodríguez Adrados, F.: *Lingüística indoeuropea.* 2 vols. 1.152 págs.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Alonso, D.: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. Reimpresión. 672 págs. 2 láminas.
2. Alonso, A.: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edción. Reimpresión. 286 págs.
3. Alonso, D. y Bousoño, C.: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro).* Cuarta edición. 446 págs.
4. García de Diego, V.: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. Reimpresión. 234 págs.
5. Casalduero, J.: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Cuarta edición ampliada. 312 págs.
6. Alonso, D.: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. Reimpresión. 424 págs.
7. Bousoño, C.: *Teoría de la expresión poética.* Premio «Fastenrath». 2 vols. Sexta edición aumentada. 1.120 págs.

9. Menéndez Pidal, R.: *Toponimia prerrománica hispana.* Reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Clavería, C.: *Temas de Unamuno.* Segunda edición. 168 págs.
11. Sánchez, L. A.: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Tercera edición. 630 págs.
12. Alonso, A.: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. Reimpresión. 360 págs.
16. Hatzfeld, H.: *Estudios literarios sobre mística española.* Tercera edición corregida y aumentada. 460 págs.
17. Alonso, A.: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. Reimpresión. 402 págs.
18. Alonso, D.: *Estudios y ensayos gongorinos.* Tercera edición. 602 páginas. 15 láminas.
19. Spitzer, L.: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. Reimpresión. 308 págs.
20. Zamora Vicente, A.: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. Reimpresión. 190 págs.
21. Zubiría, R. de: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. Reimpresión. 268 págs.
24. Gaos, V.: *La poética de Campoamor.* Segunda edición corregida y aumentada, con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
27. Bousoño, C.: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Tercera edición aumentada. 558 págs.
28. Sobejano, G.: *El epíteto en la lírica española.* Agotado.
31. Palau de Nemes, G.: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (La poesía desnuda).* 2 vols. Segunda edición completamente renovada. 678 págs.
33. Sánchez, L. A.: *Escritores representativos de América.* Véase sección VII, Campo Abierto núm. 11.
34. Asensio, E.: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Segunda edición aumentada. 308 págs.
37. Alonso, D.: *De los siglos oscuros al de Oro.* Véase sección VII, Campo Abierto núm. 14.
39. Díaz, J. P.: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Tercera edición corregida y aumentada. 514 págs.
40. Carilla, E.: *El Romanticismo en la América hispánica.* 2 vols. Tercera edición revisada y ampliada. 668 págs.
41. Nora, E. G. de: *La novela española contemporánea (1898-1967).* Premio de la Crítica. 3 vols.
42. Eich, Ch.: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición revisada. Reimpresión. 206 págs.
43. Macrí, O.: *Fernando de Herrera.* Segunda edición corregida y aumentada. 696 págs.
44. Bayo, M. J.: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550).* Segunda edición. 290 págs.

45. Alonso, D.: *Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la «Epístola Moral»: su cara y cruz en Méjico y en España).* Reimpresión. 258 págs.
46. Criado de Val, M.: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.
47. Schulman, I. A.: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Segunda edición. 498 págs.
49. Casalduero, J.: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.
51. Pierce, F.: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.
52. Correa Calderón, E.: *Baltasar Gracián (Su vida y su obra).* Segunda edición aumentada. 426 págs.
53. Martín-Gamero, S.: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 247 págs.
54. Casalduero, J.: *Estudios sobre el teatro español (Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Jovellanos, Moratín, Larra, Duque de Rivas, Bécquer, Valle Inclán, Buñuel).* Cuarta edición aumentada. En prensa.
57. Casalduero, J.: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares».* Segunda edición corregida. Reimpresión. 272 págs.
58. Shepard, S.: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Segunda edición aumentada. 210 págs.
60. Casalduero, J.: *Estudios de literatura española («Poema de Mío Cid», Arcipreste de Hita, Renacimiento y Barroco, «El Lazarillo», Cervantes, Jovellanos, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén).* Tercera edición aumentada. 478 págs.
61. Coseriu, E.: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Tercera edición revisada y corregida. Reimpresión. 330 págs.
62. Miró Quesada, S. A.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros).* 274 págs.
63. Correa, G.: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Reimpresión. 278 págs.
64. Balbín, R. de: *Sistema de rítmica castellana.* Premio «Francisco Franco» del C. S. I. C. Tercera edición aumentada. 422 págs.
65. Ilie, P.: *La novelística de Camilo José Cela.* Tercera edición aumentada. 330 págs.
67. Cano Ballesta, J.: *La poesía de Miguel Hernández.* Segunda edición aumentada. Reimpresión. 356 págs.
69. Videla, G.: *El ultraísmo (Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España).* Segunda edición. 246 págs.
71. Herrero, J.: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 págs.
72. Beinhauer, W.: *El español coloquial.* Prólogo de Dámaso Alonso. Tercera edición aumentada y actualizada. 556 págs.

73. Hatzfeld, H.: *Estudios sobre el barroco.* Tercera edición aumentada. 562 págs.
74. Ramos, V.: *El mundo de Gabriel Miró.* Segunda edición corregida y aumentada. 526 págs.
75. García Blanco, M.: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.
76. Gullón, R.: *Autobiografías de Unamuno.* Reimpresión. 390 págs.
80. Maravall, J. A.: *El mundo social de «La Celestina».* Premio de los Escritores Europeos. Tercera edición. Reimpresión. 188 págs.
82. Asensio, E.: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo).* Segunda edición revisada. 374 págs.
83. Feal Deibe, C.: *La poesía de Pedro Salinas.* Segunda edición. 270 págs.
84. Gariano, C.: *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo.* Segunda edición corregida. 236 págs.
85. Díaz-Plaja, G.: *Las estéticas de Valle-Inclán.* Reimpresión. 298 págs.
89. Lorenzo, E.: *El español de hoy, lengua en ebullición.* Prólogo de Dámaso Alonso. Tercera edición actualizada y aumentada. 284 págs.
90. Zuleta, E. de: *Historia de la crítica española contemporánea.* Segunda edición notablemente aumentada. 482 págs.
91. Predmore, M. P.: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez.* Segunda edición ampliada. 322 págs.
92. Snell, B.: *La estructura del lenguaje.* Reimpresión. 218 págs.
93. Serrano de Haro, A.: *Personalidad y destino de Jorge Manrique.* Segunda edición revisada. 450 págs.
94. Gullón, R.: *Galdós, novelista moderno.* Tercera edición revisada y aumentada. 374 págs.
95. Casalduero, J.: *Sentido y forma del teatro de Cervantes.* Reimpresión. 288 págs.
96. Risco, A.: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico».* Segunda edición. 278 págs.
97. Szertics, J.: *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* Segunda edición. 208 págs.
98. Batllori, M., S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos (Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos. 1767-1814).* 698 págs.
99. Carilla, E.: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina).* 200 págs.
100. Flys, M. J.: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.* 344 págs.
101. Chasca, E. de: *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid».* Segunda edición aumentada. 418 págs.
102. Sobejano, G.: *Nietzsche en España.* 688 págs.
104. Lapesa, R.: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria).* Reimpresión. 310 págs.
105. Rossi, G. C.: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos).* 336 págs.
106. Albornoz, A. de: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.

107. Gariano, C.: *El mundo poético de Juan Ruiz.* Segunda edición corregida y ampliada. 272 págs.
109. Fogelquist, D. F.: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Pottier, B.: *Lingüística moderna y filología hispánica.* Reimpresión. 246 págs.
111. Kock, J. de: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Alazraki, J.: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* Segunda edición aumentada. 438 págs.
113. Debicki, A. P.: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).* Segunda edición en prensa.
114. Zardoya, C.: *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos).* 4 vols. (Segunda edición muy aumentada de la obra *Poesía española del 98 y del 27).* 1.398 págs.
115. Weinrich, H.: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* Reimpresión. 430 págs.
116. Regalado García, A.: *El siervo y el Señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Beser, S.: *Leopoldo Alas, crítico literario.* 372 págs.
118. Bermejo Marcos, M.: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 págs.
119. Salinas de Marichal, S.: *El mundo poético de Rafael Alberti.* Reimpresión. 272 págs.
120. Tacca, O.: *La historia literaria.* 204 págs.
121. *Estudios críticos sobre el modernismo.* Introducción, selección y bibliografía general por H. Castillo. Reimpresión. 416 págs.
122. Macrí, O.: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena).* 296 págs.
123. Zamora Vicente, A.: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»).* Premio Nacional de Literatura. Segunda edición ampliada. 220 págs.
125. Goode, H. D.: *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo» (Aportación al estudio de un estilista del Renacimiento español).* 186 págs.
126. Green, O. H.: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón).* 4 vols.
127. Schulman, I. A. y González, M. P.: *Martí, Darío y el modernismo.* Reimpresión. 268 págs.
128. Zubizarreta, A. de: *Pedro Salinas: El diálogo creador.* Prólogo de J. Guillén. 424 págs.
129. Fernández-Shaw, G.: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911).* 340 págs. 1 lámina.
130. Camacho Guizado, E.: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 páginas.
131. Sánchez Romeralo, A.: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.
132. Rosales, L.: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 págs.

133. Arróniz, O.: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.
134. Catalán, D.: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 págs.
135. Chomsky, N.: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista).* Reimpresión. 160 págs.
136. Kany, Ch. E.: *Sintaxis hispanoamericana.* Reimpresión. 552 págs.
137. Alvar, M.: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual.* Segunda edición ampliada. 266 págs.
138. Richthofen, E. von: *Nuevos estudios épicos medievales* 294 págs.
140. Cohen, J.: *Estructura del lenguaje poético.* Reimpresión. 228 págs.
141. Livingstone, L.: *Tema y forma en las novelas de Azorín.* 242 págs.
142. Catalán, D.: *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna).* 310 págs.
143. López, M.ª L.: *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones.* Reimpresión. 224 págs.
144. Correa, G.: *La poesía mítica de Federico García Lorca.* Segunda edición. 250 págs.
145. Tate, R. B.: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV.* 360 págs.
146. García Barrón, C.: *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano.* 250 págs.
147. Alarcos Llorach, E.: *Estudios de gramática funcional del español.* Tercera edición. 352 págs.
148. Benítez, R.: *Bécquer tradicionalista.* 354 págs.
149. Araya, G.: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega.* 250 págs.
150. Martinet, A.: *El lenguaje desde el punto de vista funcional.* Reimpresión. 218 págs.
151. Irizarry, E.: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala.* 274 págs.
152. Mounin, G.: *Los problemas teóricos de la traducción.* Segunda edición revisada. 338 págs.
153. Peñuelas, M. C.: *La obra narrativa de Ramón J. Sender.* 294 págs.
154. Alvar, M.: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.* 410 págs.
155. Hjelmslev, L.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Segunda edición. Reimpresión. 198 págs.
156. Zuleta, E. de: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda).* Segunda edición aumentada. 526 págs.
157. Fernández Alonso, M.ª del R.: *Una visión de la muerte en la lírica española (La muerte como amada).* Premio Rivadeneira. Premio Nacional Uruguayo de Ensayo. 450 págs. 5 láminas.
158. Rosenblat, A.: *La lengua del «Quijote».* Reimpresión. 380 págs.
159. Pollmann, L.: *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica.* 380 págs.
160. Capote Benot, J. M.ª: *El período sevillano de Luis Cernuda.* Prólogo de F. López Estrada. 172 págs.
161. García Morejón, J.: *Unamuno y Portugal.* Prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida y aumentada. 580 págs.

162. Ribbans, G.: *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado).* 332 págs.
163. Scholberg, K. R.: *Sátira e invectiva en la España medieval.* 376 págs.
164. Parker, A. A.: *Los pícaros en la literatura (La novela picaresca en España y Europa, 1599-1753).* Segunda edición. 218 págs. 11 láminas.
165. Rudat, E. M.: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga (Orígenes, significado y actualidad).* 340 págs.
166. San Miguel, A.: *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán.* Prólogo de F. Rauhut. 312 págs.
167. Marcos Marín, F.: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica (Elementos árabes en los orígenes de la épica hispánica).* 388 págs.
168. Cano Ballesta, J.: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).* 284 págs.
169. Corominas, J.: *Tópica hespérica (Estudios sobre los antiguos dialectos, el substrato y la toponimia romances).* 2 vols. 840 págs.
170. Amorós, A.: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala.* 500 págs.
171. Porqueras Mayo, A.: *Temas y formas de la literatura española.* 196 págs.
172. Brancaforte, B.: *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española.* 152 págs.
173. Martín, C.: *América en Rubén Darío (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana).* 276 págs.
174. García de la Torre, J. M.: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico».* 362 págs.
175. Rodríguez-Puértolas, J.: *De la Edad Media a la edad conflictiva (Estudios de literatura española).* 406 págs.
176. López Estrada, F.: *Poética para un poeta (Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer).* 246 págs.
177. Hjelmslev, L.: *Ensayos lingüísticos.* 362 págs.
178. Alonso, D.: *En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios).* 212 págs.
179. Pabst, W.: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas).* 510 págs.
180. Rumeu de Armas, A.: *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia.* 192 págs. 2 láminas.
181. León, P. R.: *Algunas observaciones sobre Pedro de Cieza de León y la Crónica del Perú.* 278 págs.
182. Roberts, G.: *Temas existenciales en la novela española de postguerra.* Segunda edición corregida y aumentada. 326 págs.
184. Durán, A.: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca.* 182 págs.
185. Beinhauer, W.: *El humorismo en el español hablado (Improvisadas creaciones espontáneas).* Prólogo de R. Lapesa. 270 págs.
186. Predmore, M. P.: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez (El «Diario» como centro de su mundo poético).* 234 págs.
187. Manent, A.: *Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla.* 338 págs.

188. Bratosevich, N. A. S.: *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos.* 204 págs.
189. Soldevila Durante, I.: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969).* 472 págs.
190. Pollmann, L.: *Sartre y Camus (Literatura de la existencia).* 286 págs.
191. Bobes Naves, M.ª del C.: *La semiótica como teoría lingüística.* Segunda edición revisada y ampliada. 274 págs.
192. Carilla, E.: *La creación del «Martín Fierro».* 308 págs.
193. Coseriu, E.: *Sincronía, diacronía e historia (El problema del cambio lingüístico).* Tercera edición. 290 págs.
194. Tacca, O.: *Las voces de la novela.* Segunda edición corregida y aumentada. 206 págs.
195. Fortea, J. L.: *La obra de Andrés Carranque de Ríos.* 240 págs.
196. Náñez Fernández, E.: *El diminutivo (Historia y funciones en el español clásico y moderno).* 458 págs.
197. Debicki, A. P.: *La poesía de Jorge Guillén.* 362 págs.
198. Doménech, R.: *El teatro de Buero Vallejo (Una meditación española).* 372 págs.
199. Márquez Villanueva, F.: *Fuentes literarias cervantinas.* 374 págs.
200. Orozco Díaz, E.: *Lope y Góngora frente a frente.* 410 págs. 8 láminas.
201. Muller, Ch.: *Estadística lingüística.* 416 págs.
202. Kock, J. de: *Introducción a la lingüística automática en las lenguas románicas.* 246 págs.
203. Avalle-Arce, J. B.: *Temas hispánicos medievales (Literatura e historia).* 390 págs.
204. Quintián, A. R.: *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío.* 302 páginas.
205. Caracciolo Trejo, E.: *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia.* 140 págs.
206. Martín, J. L.: *La narrativa de Vargas Llosa (Acercamiento estilístico).* 282 págs.
207. Nolting-Hauff, I.: *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo.* 318 págs.
208. Phillips, A. W.: *Temas del modernismo hispánico y otros estudios.* 360 págs.
209. Mayoral, M.: *La poesía de Rosalía de Castro.* Prólogo de R. Lapesa. 596 págs.
210. Casalduero, J.: *«Cántico» de Jorge Guillén y «Aire nuestro».* 268 págs.
211. Catalán, D.: *La tradición manuscrita en la «Crónica de Alfonso XI».* 416 págs.
212. Devoto, D.: *Textos y contextos (Estudios sobre la tradición).* 610 páginas.
213. López Estrada, F.: *Los libros de pastores en la literatura española (La órbita previa).* 576 págs. 16 láminas.
214. Martinet, A.: *Economía de los cambios fonéticos (Tratado de fonología diacrónica).* 564 págs.

215. Sebold, R. P.: *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España.* 294 págs.
216. Cambria, R.: *Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX.* 386 págs.
217. Percas de Ponseti, H.: *Cervantes y su concepto del arte (Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»).* 2 vols. 690 págs.
218. Hammarström, G.: *Las unidades lingüísticas en el marco de la lingüística moderna.* 190 págs.
219. Salvador Martínez, H.: *El «Poema de Almería» y la épica románica.* 478 págs.
220. Casalduero, J.: *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Segismunda».* 236 págs.
221. Bandera, C.: *Mimesis conflictiva (Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón).* Prólogo de R. Girard. 262 págs.
222. Cabrera, V.: *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén.* 228 págs.
223. Ferreres, R.: *Verlaine y los modernistas españoles.* 272 págs.
224. Schrader, L.: *Sensación y sinestesia (Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa).* 528 págs.
225. Picon Garfield, E.: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* 266 págs. 5 láminas.
226. Peña, A.: *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes.* 318 págs.
227. Palmer, L. R.: *Introducción crítica a la lingüística descriptiva y comparada.* 586 págs. 1 lámina.
228. Pauk, E.: *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974).* 330 páginas.
229. Molho, M.: *Sistemática del verbo español (Aspectos, modos y tiempos).* 2 vols. 780 págs.
230. Gómez-Martínez, J. L.: *Américo Castro y el origen de los españoles: Historia de una polémica.* 242 págs.
231. García Sarriá, F.: *Clarín o la herejía amorosa.* 302 págs.
232. Santos Escudero, C.: *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez.* 566 págs.
233. Taylor, M. C.: *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral.* 232 págs. 4 láminas.
234. *De la teoría lingüística a la enseñanza de la lengua.* Publicada bajo la dirección de J. Martinet, con la colaboración de O. Ducrot, D. François, F. François, B.-N. Grunig, M. Mahmoudian, A. Martinet, G. Mounin, T. Tabouret-Keller y H. Walter. 262 págs.
235. Trabant, J.: *Semiología de la obra literaria (Glosemántica y teoría de la literatura).* 370 págs.
236. Montes, H.: *Ensayos estilísticos.* 186 págs.
237. Cerezo Galán, P.: *Palabra en el tiempo (Poesía y filosofía en Antonio Machado).* 614 págs.

238. Durán, M. y González Echevarría, R.: *Calderón y la crítica: Historia y Antología.* 2 vols. 786 págs.
239. Artiles, J.: *El «Libro de Apolonio», poema español del siglo XIII.* 222 págs.
240. Morón Arroyo, C.: *Nuevas meditaciones del «Quijote».* 366 págs.
241. Geckeler, H.: *Semántica estructural y teoría del campo léxico.* 390 páginas.
242. Aranguren, J. L. L.: *Estudios literarios.* 350 págs.
243. Molho, M.: *Cervantes: Raíces folklóricas.* 358 págs.
244. Baamonde, M. A.: *La vocación teatral de Antonio Machado.* 306 págs.
245. Colón, G.: *El léxico catalán en la Romania.* 542 págs.
246. Pottier, B.: *Lingüística general (Teoría y descripción).* 426 págs.
247. Carilla, E.: *El libro de los «misterios»: «El lazarillo de ciegos caminantes».* 190 págs.
248. Almeida, J.: *La crítica literaria de Fernando de Herrera.* 142 págs.
249. Hjelmslev, L.: *Sistema lingüístico y cambio lingüístico.* 262 págs.
250. Blanch, A.: *La poesía pura española (Conexiones con la cultura francesa).* 354 págs.
251. Hjelmslev, L.: *Principios de gramática general.* 384 págs.
252. Hess, R.: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (Siglos XV y XVI).* 334 págs.
253. Wandruszka, M.: *Nuestros idiomas: comparables e incomparables.* 2 vols. 788 págs.
254. Debicki, A. P.: *Poetas hispanoamericanos contemporáneos.* 266 págs.
255. Tejada, J. L.: *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920-1926).* Prólogo de F. López Estrada. 650 págs.
256. List, G.: *Introducción a la psicolingüística.* 198 págs.
257. Gurza, E.: *Lectura existencialista de «La Celestina».* 352 págs.
258. Correa, G.: *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós (Ensayo de estética realista).* 308 págs.
259. Coseriu, E.: *Principios de semántica estructural.* 248 págs.
260. Arróniz, O.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro.* 272 págs.
261. Risco, A.: *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán.* 310 págs.
262. Schlieben-Lange, B.: *Iniciación a la sociolingüística.* 200 págs.
263. Lapesa, R.: *Poetas y prosistas de ayer y de hoy.* 424 págs.
264. Camamis, G.: *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro.* 262 páginas.
265. Coseriu, E.: *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje (Estudios de historia de la lingüística).* 374 págs.
266. Stockwell, R. P. y Macaulay, R. K. S. (eds.): *Cambio lingüístico y teoría generativa.* 398 págs.
267. Zuleta, E. de: *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés.* 278 págs.
268. Kirkpatrick, S.: *Larra: El laberinto inextricable de un romántico liberal.* 298 págs.
269. Coseriu, E.: *Estudios de lingüística románica.* 314 págs.

270. Anderson, J. M.: *Aspectos estructurales del cambio lingüístico.* 374 páginas.
271. Bousoño, C.: *El irracionalismo poético (El símbolo).* Premio Nacional de Literatura 1978. 458 págs.
272. Coseriu, E.: *El hombre y su lenguaje (Estudios de teoría y metodología lingüística).* 270 págs.
273. Rohrer, Ch.: *Lingüística funcional y gramática transformativa (La transformación en francés de oraciones en miembros de oración).* 324 págs.
274. Francis, A.: *Picaresca, decadencia, historia (Aproximación a una realidad histórico-literaria).* 230 págs.
275. Picoche, J. L.: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846).* 398 págs.
276. Ramírez Molas, P.: *Tiempo y narración (Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez).* 218 págs.
277. Pêcheux, M.: *Hacia el análisis automático del discurso.* 374 págs.
278. Alonso, D.: *La «Epístola moral a Fabio», de Andrés Fernández de Andrada (Edición y Estudio).* 286 págs. 4 láminas.
279. Hjelmslev, L.: *La categoría de los casos (Estudio de gramática general).* 346 págs.
280. Coseriu, E.: *Gramática, semántica, universales (Estudios de lingüística funcional).* 270 págs.
281. Martinet, A.: *Estudios de sintaxis funcional.* 342 págs.
282. Granda, G. de: *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispánicos y criollos.* 522 págs.
283. Marcos Marín, F.: *Estudios sobre el pronombre.* 338 págs.
284. Kimball, J. P.: *La teoría formal de la gramática.* 222 págs.
285. Carreño, A.: *El romancero lírico de Lope de Vega.* Premio Ramón Menéndez Pidal, 1976. 302 págs.
286. Marcellesi, J. B. y Gardin, B.: *Introducción a la sociolingüística (La lingüística social).* 448 págs.
287. Martín Zorraquino, M.ª A.: *Las construcciones pronominales en español (Paradigma y desviaciones).* 414 págs.
288. Bousoño, C.: *Superrealismo poético y simbolización.* 542 págs.
289. Spillner, B.: *Lingüística y literatura (Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto).* 252 págs.
290. Kutschera, F. von: *Filosofía del lenguaje.* 410 págs.
291. Mounin, G.: *Lingüística y filosofía.* 270 págs.
292. Corneille, J. P.: *La lingüística estructural (Su proyección, sus límites).* 434 págs.
293. Krömer, W.: *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700.* 316 págs.
294. Rohlfs, G.: *Estudios sobre el léxico románico.* Reelaboración parcial y notas de M. Alvar. Edición conjunta revisada y aumentada. 444 págs.
295. Matas, J.: *La cuestión del género literario (Casos de las letras hispánicas).* 256 págs.

296. Haug, U. y Rammer, G.: *Psicología del lenguaje y teoría de la comprensión.* 278 págs.
297. Weisgerber, L.: *Dos enfoques del lenguaje («Lingüística» y ciencia energética del lenguaje).* 284 págs.
298. Wotjak, G.: *Investigaciones sobre la estructura del significado.* 480 páginas.
299. Sesé, B.: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador.* Premio Internacional «Antonio Machado». 2 vols. 970 páginas.
300. Wayne Ashhurst, A.: *La literatura hispanoamericana en la crítica española.* 644 págs.
301. Martín, E. H.: *La teoría fonológica y el modelo de estructura compleja (Esbozo e interpretación del componente fonológico del español).* Prólogo de Ofelia Kovacci. 188 págs.
302. Hoffmeister, G.: *España y Alemania (Historia y documentación de sus relaciones literarias).* 310 págs.
303. Fontaine, J.: *El círculo lingüístico de Praga.* 182 págs.
304. Stockwell, R. P.: *Fundamentos de teoría sintáctica.* 316 págs.
305. Wandruszka, M.: *Interlingüística (Esbozo para una nueva ciencia del lenguaje).* 154 págs.
306. Agud, A.: *Historia y teoría de los casos.* 492 págs.
307. Aguiar e Silva, V. M. de: *Competencia lingüística y competencia literaria (Sobre la posibilidad de una poética generativa).* 166 págs.
308. Pratt, Ch.: *El anglicismo en el español peninsular contemporáneo.* 276 págs.
309. Calvo Ramos, L.: *Introducción al estudio del lenguaje administrativo.* 290 págs.
310. Cano Aguilar, R., *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual.* 416 págs.
311. Bousoño, C.: *Épocas literarias y evolución (Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea).* 756 págs. 2 vols.
312. Weinrich, Harald: *Lenguaje en textos.* 466 págs.
313. Alain Sicard: *El pensamiento poético de Pablo Neruda.* 648 págs.

III. MANUALES

1. Alarcos Llorach, E.: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. Reimpresión. 290 págs.
2. Gili Gaya, S.: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. Reimpresión. 200 págs.
3. Alarcos Llorach, E.: *Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española).* Segunda edición. Reimpresión. 132 págs.
4. López Estrada, F.: *Introducción a la literatura medieval española.* Cuarta edición renovada. 606 págs.
6. Lázaro Carreter, F.: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. Reimpresión. 444 págs.

8. Zamora Vicente, A.: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. Reimpresión. 588 págs. 22 mapas.
9. Vázquez Cuesta, P. y Mendez da Luz, M.ª A.: *Gramática portuguesa.* 2 vols. Tercera edición corregida y aumentada. 818 págs.
10. Badia Margarit, A. M.: *Gramática catalana.* 2 vols. Reimpresión. 1.020 págs.
11. Porzig, W.: *El mundo maravilloso del lenguaje (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna).* Segunda edición corregida y aumentada. Reimpresión. 486 págs.
12. Lausberg, H.: *Lingüística románica.* 2 vols.
13. Martinet, A.: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. Reimpresión. 274 págs.
15. Lausberg, H.: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).* 3 vols.
16. Mounin, G.: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* Reimpresión. 236 págs.
17. Martinet, A.: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* Reimpresión. 228 págs.
18. Migliorini, B.: *Historia de la lengua italiana.* 2 vols. 1.262 págs. 36 láminas.
19. Hjelmslev, L.: *El lenguaje.* Segunda edición. Reimpresión. 196 págs. 1 lámina.
20. Malmberg, B.: *Lingüística estructural y comunicación humana (Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística).* Reimpresión. 328 págs. 9 láminas.
22. Rodríguez Adrados, F.: *Lingüística estructural.* 2 vols. Segunda edición revisada y aumentada. Reimpresión. 1.036 págs.
23. Pichois, C. y Rousseau, A.-M.: *La literatura comparada.* 246 págs.
24. López Estrada, F.: *Métrica española del siglo XX.* Reimpresión. 226 págs.
25. Baehr, R.: *Manual de versificación española.* Reimpresión. 444 págs.
26. Gleason, H. A., Jr.: *Introducción a la lingüística descriptiva.* Reimpresión. 700 págs.
27. Greimas, A. J.: *Semántica estructural (Investigación metodológica).* Reimpresión. 398 págs.
28. Robins, R. H.: *Lingüística general (Estudio introductorio).* Reimpresión. 488 págs.
29. Iordan, I. y Manoliu, M.ª: *Manual de lingüística románica.* Revisión, reelaboración parcial y notas por M. Alvar. 2 vols. Reimpresión. 698 págs.
30. Hadlich, R. L.: *Gramática transformativa del español.* Reimpresión. 464 págs.
31. Ruwet, N.: *Introducción a la gramática generativa.* Segunda edición corregida. 514 págs.
32. Collado, J. A.: *Fundamentos de lingüística general.* Reimpresión. 308 págs.
33. Lüdtke, H.: *Historia del léxico románico.* 336 págs.

34. Catalán, D.: *Lingüística ibero-románica (Crítica retrospectiva).* 366 páginas.
35. Heeschen, C.: *Cuestiones fundamentales de lingüística.* Con un capítulo de V. Heeschen. 204 págs.
36. Lausberg, H.: *Elementos de retórica literaria (Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana).* 278 págs.
37. Arens, H.: *La lingüística (Sus textos y su evolución desde la antigüedad hasta nuestros días).* 2 vols. 1.098 págs.
38. Martinet, J.: *Claves para la semiología.* 238 págs.
39. Alvar, M.: *El dialecto riojano.* 180 págs.
40. Mounin, G.: *La lingüística del siglo XX.* 264 págs.
41. Gross, M.: *Modelos matemáticos en lingüística.* 246 págs.
42. Elgin, S. H.: *¿Qué es la lingüística?* 206 págs.
43. Szemerényi, O.: *Introducción a la lingüística comparativa.* 432 págs.
44. Szemerényi, O.: *Direcciones de la lingüística moderna. I: De Saussure a Bloomfield (1919-1950).* 204 págs.
45. Lapesa, R.: *Historia de la lengua española.* Novena edición corregida y aumentada. 698 págs.
46. Galmiche, M.: *Semántica generativa.* 398 págs.
47. Simón Díaz, J.: *Manual de bibliografía de la literatura española.* 1.156 págs.

IV. TEXTOS

1. Díaz y Díaz, M. C.: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. Reimpresión. 240 págs.
2. Canellada, M.ª J.: *Antología de textos fonéticos.* Prólogo de T. Navarro. Segunda edición ampliada. 266 págs.
3. Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A.: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* Segunda edición muy ampliada. 408 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de J. Corominas. Reimpresión. 670 págs.
5. Rodríguez-Puértolas, J.: *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi».* 635 págs. 1 lám.
6. *Todo Ben Quzmān.* Editado, interpretado, medido y explicado por E. García Gómez. 3 vols. 1.512 págs.
7. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas (Obras completas del poeta y textos íntegros de El Brocense, Herrera, Tamayo y Azara).* Edición de A. Gallego Morell. Segunda edición revisada y adicionada. 700 págs. 10 láminas.
8. *Poética de Aristóteles.* Edición trilingüe. Introducción, traducción castellana, notas, apéndice e índice analítico, por V. García Yebra. 542 págs.
9. Chevalier, M.: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro.* 426 págs.

10. Reckert, S.: *Gil Vicente: Espíritu y letra. I: Estudios.* 464 págs.
11. Gorog, R. de y Gorog, L. S. de: *Concordancia del «Arcipreste de Talavera».* 430 págs.
12. López de Ayala, P.: *«Libro de poemas» o «Rimado de Palacio».* Edición crítica, introducción y notas de M. García. 2 vols.
13. Gonzalo de Berceo: *El libro de Alixandre.* Reconstrucción crítica de D. A. Nelson. 794 págs.

V. DICCIONARIOS

2. Corominas, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Tercera edición muy revisada y mejorada. Reimpresión. 628 págs.
3. *Diccionario de Autoridades.* Edición facsímil. 3 vols.
4. Alfaro, R. J.: *Diccionario de anglicismos.* Recomendado por el «Primer Congreso de Academias de la Lengua Española». Segunda edición aumentada. 520 págs.
5. Moliner, M.ª: *Diccionario de uso del español.* Premio «Lorenzo Nieto López» de la Real Academia Española. 2 vols. Reimpresión. 3.088 págs.
6. Rogers, P. P. y Lapuente, F. A.: *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales.* 610 págs.
7. Corominas, J. y Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Tomo I: A - CA. LXXVI + 938 págs. Tomo II: CE - F. 986 págs. Tomo III: G - MA. 904 págs. Tomo IV: ME - RE. 908 págs.
8. Alcalá Venceslada, A.: *Vocabulario andaluz.* Edición facsímil. 676 páginas.